ماريو بارغاس يوسا

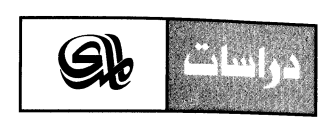
رسائل الى روائي شاب



ترجمة :
صالح علماني



رسائل إلى روائي شاب



Author : Mario Vargas Liosa | اسم المؤلف :ماريو بارغاس يوسا
Title : Cartas a un Joven Novelista | عنوان الكتاب :رسائل إلى روائي شاب
Translator : Saleh Almani | ترجمة :صالح علماني
Al- Mada : P.C. | الناشر :المدى
First Edition : 2005 | الطبعة الأولى :٢٠٠٥
Second Edition: 2010 | الطبعة الثانية :٢٠١٠

Copyright © Al- Mada | الحقوق محفوظة

دار المدى للثقافة والنشر

سورية- دمشق ص. ب.: ٨٢٧٢ او٧٣٦٦ -تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ -٢٣٢٢٢٧٦-فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria

P.O.Box . : 8272 or 7366 .-Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289

www.almadahouse.com E-mail:al-madahouse@net.sy

بيروت-الحمراء-شارع ليون -بناية منصور-الطابق الأول - تلفاكس: ٧٥٢٦١٦-٧٥٢٦١٧

E-mail:al-madahouse@idm.net.lb

بغداد- أبو نواس- محلة ١٠٢- زقاق ١٣-بناء ١٤١

مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون

E-mail:almada112@yahoo.com

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين أي مادة بطريقة الاسترجاع ، أو نقله ، على أي نحو ، أو بأي طريقة سواء كانت الكترونية أو ميكانيكية ، أو بالتصوير ، أو بالتسجيل أو خلاف ذلك ، إلا بموافقة كتابية من الناشر ومقدماً .

All rights reserved. Not part of this publication may be reproduced stored in a retrieval system , or transmitted in any form or by any means ; electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission in writing of the publisher.

ماريو بارغاس يوسا

رسائل إلى روائي شاب

ترجمة: صالح علماني



I

الرسالة الأولى

قطع مكافئ للدودة الوحيدة

صديقي العزيز:

استثارت رسالتك أشجاني، لأنني رأيتُ من خلالها نفسي، وأنا في السنة الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة من عمري، في مدينة ليما الرمادية، خلال دكتاتورية الجنرال أودريّا[1]، متحمساً لوهم التوصل إلى أن أصير كاتباً في أحد الأيام، ومغموماً لأني لا أعرف أي خطوات عليّ أن أخطو، ومن أين أبدأ، لأبلور في أعمال أدبية، ذلك الميل الذي كنتُ أشعر به كواجب ملح: أي كتابة قصص تُبهر قارئيها، مثلما بهرتني قصص أولئك الكتاب الذين كنتُ قد بدأتُ أضعهم على مذبح مقدساتي: فوكنر، هيمنغواي، مالرو، دوس باسوس، كامو، سارتر.

كثيراً ما كانت تراودني فكرة الكتابة إلى أحدهم (وجميعهم كانوا لا يزالون أحياء حينذاك)، وطلب التوجيه منه، حول كيف يمكنني أن أصير كاتباً. ولكنني لم أتجرأ على عمل ذلك قط، إما بسبب الخجل، أو ربما بسبب ذلك الرادع التشاؤمي القائل:- لماذا أكتب إليهم، إذا كنتُ أعرف أن أياً منهم، لن يتكرم بالرد عليّ؟ - هذا الكابح الذي يُحبط، عادة، الميول الأدبية لشبان كثيرين، في بلدان لا

---

[1] مانويل أودريا Manuel Odria: جنرال وسياسي بيروي (١٨٩٦-١٩٧٤).

يعني الأدب فيها شيئاً مهماً، في نظر الأغلبية، ويحافظ على بقائه، على هامش الحياة الاجتماعية، كعمل شبه سري.

أنت لم تعرف هذا النوع من الشَّلَل، بدليل أنك قد كتبت إليّ. وهذه بداية جيدة للمغامرة التي ترغب البدء في خوضها، وتأمل أن تحقق بها - وأنا واثق من ذلك، بالرغم من أنك لم تقله لي في رسالتك - عجائب كثيرة. وأتجرأ على نصحك بألا تثق بذلك كثيراً، وألا تبني أوهاماً كبيرة بشأن النجاح. مع أنه ليس هناك، بالتأكيد، سبب يمنعك من تحقيقه، ولكنك ستكتشف سريعاً، إذا ما واظبت على الكتابة والنشر، أن الجوائز، والاعتراف العام، ومبيعات الكتب، والسمعة الاجتماعية للكاتب، لها مسار من نوعها، مسار تعسفي إلى أبعد الحدود؛ فهي تتجنب، بعناد أحياناً، من يستحقها بجدارة كبيرة، وتحاصر من يستحقها أقل، وتثقل عليه. وهكذا يمكن، لمن يعتقد أن النجاح والشهرة هما الحافز الجوهري لميوله الأدبية، أن يرى انهيار حلمه وإحباطه، لأنه يخلط بين الميل الأدبي والميل إلى بريق الشهرة والمنافع المادية التي يوفرها الأدب لبعض الكتاب (وهم محدودون). والأمران مختلفان.

ربما كانت السمة الأساسية للميل الأدبي، هي أن من يمتلكه، يعيش ممارسة هذا الميل، باعتباره مكافأته الأفضل، وبأنه أكبر، بل أكبر بكثير، من كل المكافآت الأخرى التي يمكن له أن ينالها، كنتيجة لثمرات ميله. وهذا أحد الأمور المؤكدة لدي، بين أمور كثيرة أخرى غير مؤكدة، حول الميل الأدبي: فالكاتب يشعر في أعماقه، بأن الكتابة هي أفضل ما حدث، وما يمكن أن يحدث له. لأن الكتابة، في نظره، هي أفضل طريقة ممكنة للعيش، بصرف النظر عن النتائج الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية التي يمكن له أن يحققها، من خلال ما يكتبه.

ويبدو لي أن «الميل» هو نقطة الانطلاق التي لا بد منها،

علي مولا

للحديث في ذلك الأمر الذي يستهويك ويقلقك، ألا وهو: كيف يمكن للمرء أن يصير كاتباً. و«الميل» بكل تأكيد، مسألة مبهمة، محاطة بعدم اليقين والذاتية. ولكن هذا ليس عائقاً يحول دون محاولة شرح الأمر بطريقة عقلانية، مع تجنب ميثولوجيا الزهو والبهرجة، المصبوغة بالتدين والغطرسة، التي كان يحيطه بها الرومانسيون، جاعلين من الكاتب مختاراً من الآلهة، وموسوماً من قوة خارقة سامية، لكي يكتب تلك الكلمات التي تتسامى الروح البشرية على شذاها، متجاوزة نفسها، وتتوصل بفضل ذلك التلوث **بالجمال** (مع التشديد بالطبع)، إلى الخلود.

ليس هناك من يتكلم اليوم، بتلك الطريقة، عن الميل الأدبي أو الفني. ولكن بالرغم من أن التفسير الذي يُقدم في أيامنا، هو أقل أبهة وغيبية، إلا أنه ما يزال ملتبساً جداً؛ فالميل هو استعداد فطري ذو أصول غامضة، يدفع بعض الرجال والنساء، إلى تكريس حياتهم في نشاط يشعرون يوماً بأنهم مدعوون، بل مجبرون تقريباً، على ممارسته، لأنهم يستشفون، بممارسة هذا الميل فقط - كتابة القصص مثلاً - أنّهم سيشعرون بتحقيق ذاتهم، وبالانسجام مع أنفسهم بالذات، مقدمين أفضل ما لديهم، دون الإحساس البائس بأنهم يبددون حيواتهم.

لا أعتقد بأن البشر يولدون، بقَدَرٍ مبرمج، منذ بدء تشكّلهم في أرحام أمهاتهم، بضربة حظ مصادفة، أو نزوة إلهية توزع الكفاءات والعجز، الرغبة والنفور، بين الحيوات اللامعة. ولكنني لا أؤمن كذلك، الآن، بما توصلتُ، في إحدى لحظات شبابي، تحت تأثير مشيئية الوجوديين الفرنسيين - ولا سيما سارتر - إلى الاعتقاد به: بأن الميل أيضاً **هو اختيار**، وأنه حركة حرة للمشيئة الفردية، تحسم مستقبل الشخص. ومع أنني أعتقد بأن الميل الأدبي ليس شيئاً قدرياً، مكتوباً في جينات كتّاب المستقبل، وبالرغم من أنني مقتنع،

بأنـه يمكـن للانضبـاط والمثـابرة، فـي بعـض الحـالات، أن يُنتجـا العبقري، فقد توصلت إلى القناعة بأن الميل الأدبي لا يمكن تفسيره بأنه خيار حرّ وحسب. صحيح أن هذا الخيار الحر، في رأيي، هو أمر أرى أنه لا بد منه؛ ولكنه يأتي في مرحلة ثانية فقط، وانطلاقاً من استعداد أولي ذاتي، فطري، أو مصاغ في الطفولة أو الشباب المبكر؛ ثم يأتي ذلك الخيار العقلاني لتعزيزه، وليس لصنعه، من رأسه حتى قدميه.

وإذا أنا لم أخطئ في شكوكي (وهناك احتمالات بأن أكون مخطئاً أكثر من احتمالات كوني مصيباً بالطبع)، فإن نزوع امرأة أو رجلٍ إلى أن ينميا في نفسيهما مبكراً، منذ الطفولة أو بداية المراهقة، **استعداداً مسبقاً** إلى تخيل أشخاص، ومواقف، وحوادث، كثير منها مختلف عن العالم الذي يعيشان فيه، هو نقطة الانطلاق لما يمكن أن يسمى، فيما بعد، ميلاً أدبياً. وهناك بالطبع، ما بين هذه النزعة إلى الابتعاد عن العالم الواقعي، عن الحياة الحقيقية، على أجنحة التخيل، وممارسة الأدب، هوّة لا يتمكن معظم بني البشر من تجاوزها. ومَنْ يفعلون ذلك، ويتوصلون إلى أن يكونوا مبدعين لعوالم، من خلال الكلمة المكتوبة، أي الكتّاب، هم قلة قليلة، أضافوا إلى ذلك الاستعداد، أو النزوع المسبق، تلك الحركة المشيئية التي يسميها سارتر **خياراً**. فقرروا في لحظة معينة، أن يكونوا كتّاباً، واختاروا أنفسهم، ليصبحوا كذلك؛ فنظّموا حيواتهم ليحولوا، إلى كلمات مكتوبة، ذلك الميل الذي كان يكتفي، في السابق، باختلاق حيوات وعوالم أخرى، في ميادين الذهن غير الملموسة والسرية. هذه هي اللحظة التي تعيشها أنت الآن: إنه الظرف الصعب والمؤثر الذي يتوجب عليك فيه، أن تحسم إذا ما كنتَ، فضلاً عن ارتضائك بتخيل واقع وهمي، ستعمد إلى تجسيده بوساطة الكتابة. فإذا قررت عمل ذلك، ستكون قد خطوت، بكل تأكيد، خطوة مهمة جداً؛ مع أن

ذلك لا يضمن لك أي شيء بعد، حول مستقبلك ككاتب. ولكن إصرارك على أن تكون كاتباً، وتصميمك على توجيه حياتك الخاصة، في خدمة هذا المشروع، هي طريقة - الطريقة الوحيدة المحتملة - للبدء في أن تكون كاتباً.

ما هو منشأ هذا الاستعداد المبكر، لاختلاق كائنات وحكايات، والذي يشكل نقطة الانطلاق في «ميل» الكاتب؟. أظن أن الجواب هو: التمرد. فأنا مقتنع بأن من يستسلم لنسج حيوات من الخيال، مختلفة عن تلك التي يعيشها في الواقع، يعلن بهذه الطريقة غير المباشرة، عن رفضه وانتقاده للحياة، كما هي عليه، أي للعالم الواقعي، ويعرب عن رغبته في استبدالها بتلك الحياة التي يصطنعها بمخيلته ورغباته. وإلا، لماذا يكرس وقته لأمر سريع التلاشي وشديد الوهمية - خلق وقائع مختلقة - من هو راضٍ، في أعماقه، عن الواقع الواقعي، وعن الحياة، مثلما يعيشها؟ حسن: من يتمرد ضد هذه الأخيرة، مستخدماً وسيلة إبداع حياة أخرى وأناس آخرين، يمكنه عمل ذلك مدفوعاً بمبررات لا حصر لها: إيثارية غيريّة أو شائنة، كريمة أو دنيئة، معقدة أو مبتذلة. طبيعة هذا الطرح الجوهري للواقع الواقعي الذي ينبض، في رأيي، في أعماق كل ميل لدى كاتب قصصٍ لا تهم في شيء. فما يهم هو أن يكون هذا الرفض راديكالياً، بحيث يغذي الحماسة، لخوض هذه العملية - شديدة الكيخوتية إلى حدِ إشهار رمح ضد طواحين الهواء - التي تتلخص في استبدالٍ وهمي، لعالم الحياة المعيشة الملموس والموضوعي، بعالم التخييل المرهف والعابر.

ومع ذلك، وعلى الرغم من أن هذه العملية وهمية، إلا أنها تتحقق بطريقة ذاتية، ومجازية، وغير تاريخية، وتتوصل إلى إحداث تأثيرات طويلة النَفس في العالم الواقعي، أي في حياة الناس الذين هم من لحم وعظم.

هذا التعارض مع الواقع، الذي هو المبرر السري لوجود الأدب - لوجود الميل الأدبي -، يفرض على هذا [الأدب] أن يقدم لنا شهادة فريدة، حول فترة معينة. فالحياة التي تصفها قصص التخييل - وخصوصاً أكثرها اتقاناً - ليست هي، على الإطلاق، تلك التي عاشها **حقاً** من ابتكروها، وكتبوها، وقرؤوها، واحتفلوا بها: وإنما التخيل الذي كان عليهم أن يخلقوه بصورة مصطنعة، لأنهم لم يستطيعوا أن يعيشوه في الواقع. ولهذا ارتضوا أن يعيشوه، فقط، بالطريقة غير المباشرة والذاتية التي تعاش بها هذه الحياة الأخرى: حياة الأحلام والتخيلات. فالتخييل هو أكذوبة تخفي حقيقة عميقة؛ إنه الحياة التي لم تكن.. الحياة التي أراد رجال ونساء حقبة معينة امتلاكها، ولم يحصلوا عليها؛ ولهذا كان عليهم اختلاقها. إنه ليس صورة التاريخ، بل هو أقرب لأن يكون وجهه النقيض، أو عكسه. إنه ذاك الذي لم يحدث. ولهذا السبب تحديداً، كان لا بد من إبداعه بالمخيلة والكلمات، من أجل إخماد الطموحات التي عجزت الحياة الحقيقية عن إشباعها، ومن أجل ملء الفجوات التي يكتشفها الرجال والنساء فيما حولهم، ويحاولون أن يملؤوها بأشباح يصنعونها بأنفسهم.

هذا التمرد نسبي جداً، بكل تأكيد. وكثيرون من كتبة القصص، لا يكادون يعونه. وإذا حدث أن وعوا التمرد الدفين في ميلهم التخيلي، فإنهم يُفاجؤون ويخافون. لأنهم في حياتهم العامة، لا يعتبرون أنفسهم، على الإطلاق، مفجرين وناسفين سريين للعالم الذي يقطنونه. وهو من جهة أخرى، تمرد مسالم جداً، في نهاية المطاف؛ فما هو الأذى الذي يمكن أن يُلحقه بالحياة الواقعية، معارضتها بحيوات التخييل غير الملموسة؟ وأي خطر يمكن أن تمثل، بالنسبة إليها، مثل تلك المنافسة؟ ليس هناك، للوهلة الأولى، أي خطر. فالأمر مجرد لعبة. أليس هذا صحيحاً؟ وليس من عادة

الألعاب أن تكون خطرة، طالما هي لم تحاول تجاوز ميدانها الخاص، كألعاب، لتتشابك مع الحياة الواقعية وتختلط بها. ولكن عندما يسعى أحدهم - مثل **دون كيخوته** أو **مدام بوفاري** - إلى خلط الخيال بالحياة، ويحاول أن يجعل الحياة مثلما تظهر في التخييل، فإن النتيجة تكون مأساوية. فمن يتصرف على هذا النحو، يدفع الثمن، عادة، خيبات أمل رهيبة.

ومع ذلك، فإن لعبة الأدب ليست من النوع غير المؤذي. فالخيال الذي هو نتاج عدم رضى حميم ضد الحياة، كما هي عليه، هو أيضاً مصدر استياء وعدم رضى. لأن من **يعيش**، من خلال القراءة، وهماً كبيراً - مثل هذين النموذجين اللذين ذكرتهما، أي نموذجي ثربانتس وفلوبير - يعود إلى الحياة الواقعية بحساسية أكثر تيقظاً بكثير، حيال محدوديتها ونقائصها، عارفاً من خلال تلك الروايات التخيلية العظيمة، أن العالم الواقعي، والحياة المعيشة، هما أقل مصداقية بكثير من الحياة التي اختلقها الروائيون. هذا القلق، في مواجهة العالم الواقعي، الذي يثيره الأدب الجيد في النفوس، يمكن له، في ظروف معينة، أن يُترجم أيضاً إلى موقف تمرد في مواجهة السلطة، أو المؤسسات، أو المعتقدات السائدة.

ولهذا السبب، ارتابت محاكم التفتيش الإسبانية بالروايات التخيلية، وأخضعتها لرقابة صارمة، بلغت حد حظرها في كل المستعمرات الأمريكية، طوال ثلاثمئة سنة. وكانت الذريعة هي أنه يمكن لهذه القصص، غير المعقولة، أن تشغل الهنود عن الرب، وهو الشاغل المهم الوحيد لمجتمع ثيوقراطي. ومثل محاكم التفتيش، أبدت جميع الحكومات، أو الأنظمة التي تتطلع إلى التحكم بحياة المواطنين، ارتياباً مماثلاً تجاه القصص المتخيلة، وأخضعتها لتلك المراقبة، وذلك التدجين الذي يسمى الرقابة. ولم يكن هؤلاء وأولئك مخطئين؛ فاختلاق القصص المتخيلة هو، تحت مظهره المسالم،

طريقة لممارسة الحرية، والاحتجاج ضد من يريدون إلغاءها، سواء أكانوا متدينين أم علمانيين. وهذا هو السبب الذي دفع جميع الدكتاتوريات - الفاشية أو الشيوعية أو الأنظمة الأصولية أو استبدادية الطغاة العسكريين الأفارقة أو الأمريكيين اللاتينيين - إلى محاولة التحكم بالأدب، فارضين عليه قميص «الرقابة» الجبري.

ولكننا ابتعدنا بعض الشيء، بهذه التأملات العامة، عن قضيتك المحددة. فلنعد إذن إلى موضوعنا. فأنت أحسست، في دخيلة نفسك، بذلك الاستعداد المسبق. وقد أضفت إليه مشيئتك، وقررت التفرغ للأدب. ثم ماذا الآن؟

قرارك بتسنم هذا الميل إلى الأدب، كقدر مصيري، يجب أن يتحول إلى عبودية. ولا شيء أقل من العبودية. ولكي أوضح لك ذلك بطريقة بينة، أقول لك إنك، كما أرى، قد توصلت إلى عمل شيء، كانت تقوم به، في القرن التاسع عشر، بعض السيدات المذعورات من بدانة أجسادهن. ولكي يستعدن القوام النحيل، كن يبتلعن دودة وحيدة. هل أتيحت لك فرصة التعرف إلى شخص يحمل في جوفه هذه الطفيلية المرعبة؟ أنا أتيح لي ذلك. ويمكنني أن أؤكد لك بأن أولئك السيدات، كن بطلات حقيقيات. إنهن شهيدات الجمال. ففي بداية عقد الستينيات، في باريس، كان لي صديق رائع، اسمه خوسيه ماريا. إنه شاب إسباني، رسام وسينمائي، كان يعاني من ذلك الداء. فما إن تستقر الدودة الوحيدة في أحد الأجساد، حتى تتحد به. تتغذى عليه، وتنمو وتشتد على حسابه. ومن الصعب جداً، طردها من ذلك الجسد الذي تنمو عليه وتستعمره. كان خوسيه ماريا ينحل، على الرغم من اضطراره إلى الأكل، وإلى شرب السوائل (وخصوصاً الحليب) باستمرار، لكي يهدئ من نهم الحيوان القابع في أحشائه. وإن هو لم يفعل، فإن استياءه يتحول إلى حالة لا

تطاق. ولكن كل ما كان يأكله ويشربه، لم يكن من أجل ذوقه ولذته، وإنما من أجل ذوق ولذة الدودة الوحيدة. وفي أحد الأيام، بينما كنا نتبادل الحديث في مقهى صغير، في مونبارناس، فاجأني بهذا الاعتراف: «نحن نقوم بأشياء كثيرة معاً. نذهب إلى السينما، إلى معارض الفنون التشكيلية، نتجول في المكتبات، ونتناقش لساعات وساعات حول السياسة، والكتب، والأفلام، والأصدقاء المشتركين. وأنت تظن بأنني أقوم بكل هذه الأشياء، مثلما تقوم بها أنت، لأنك تستمتع بعمل ذلك. ولكنك مخطئ. فأنا أفعل كل ذلك من أجلها، من أجل الدودة الوحيدة. هذا هو الانطباع الذي يتملكني: فكل ما في حياتي الآن، لا أعيشه من أجل نفسي، وإنما من أجل هذا الكائن الذي أحمله في داخلي، والذي لم أعد سوى مجرد عبد له».

منذ ذلك الحين، صار يروقني مقارنة وضع الكاتب، بحال صديقي خوسيه ماريا، حين كان يحمل الدودة الوحيدة في داخله. فالميل الأدبي ليس تزجية للوقت، وليس رياضة، ولا لعبة راقية تُمارس في أوقات الفراغ. إنه انكباب حصري وإقصائي لما عداه، وشأن له أولوية لا يمكن أن يُقدم عليه أي شيء آخر، وعبودية مختارة بحرية، تجعل من ضحاياها (من ضحاياها المحظوظين) عبيداً. ومثل صديقي في باريس، يتحول الأدب إلى نشاط دائم، إلى شيء يشغل الوجود، ويستغرق الساعات التي يكرسها أحدنا للكتابة، ويضمخ كل المشاغل الأخرى؛ ذلك أن الميل الأدبي يتغذى على حياة الكاتب، بصورة لا تزيد ولا تنقص عن تغذي الدودة الوحيدة المتطاولة على الأجساد التي تقتحمها. كان فلوبير يقول: «الكتابة هي طريقة في الحياة». وبكلمات أخرى، فإن من تبنى هذا الميل الجميل والمُمْتَص، لا يكتب ليعيش، بل يعيش ليكتب.

هذه الفكرة حول مقارنة الميل إلى الكتابة بالدودة الوحيدة، ليست بالفكرة الأصيلة. فقد اكتشفتُ ذلك للتو، بينما أنا أقرأ

توماس وولف (معلم فوكنر، ومؤلف روايتين طموحتين: «*عن الزمن والنهر*» و«*الملاك الناظر إلينا*»)، الذي وصف ميله بأنه مثل استقرار دودة في كيانه: «فالحلم قد مات إلى الأبد، حلم الطفولة الرحيم، الغامض، العذب، والمنسي. فقد نفذت الدودة إلى قلبي، وربضت ملتفة، تتغذى على دماغي، على روحي، على ذاكرتي. أعرف أنني وقعتُ أخيراً في نيراني ذاتها، مستَهلَكاً بلهيبي نفسه، ممزقاً بخطاف هذه اللهفة المحتدمة والنهمة التي امتصت حياتي طوال سنوات. أعرف، باختصار، أن خلية مشعة، في الدماغ أو في القلب أو في الذاكرة، ستتلألأ دوماً، في الليل، في النهار، في كل استيقاظ أو إغفاءة من حياتي، وأن الدودة ستتغذى، والضوء سيشع، وأنه لا يمكن لأي تسلية أو طعام أو شراب أو رحلات متعة أو نساء، أن تطفئه، وأنني لن أتمكن، بعد اليوم، من التحرر منه أبداً، إلى أن يغطي الموت حياتي بظلامه الشامل والنهائي.

»لقد عرفتُ أنني قد تحولت، أخيراً، إلى كاتب: عرفت أخيراً، ما الذي يحدث لإنسان جعل من حياته حياة كاتب.»[1]

أظن أن من يدخل الأدب، بحماسة من يعتنق ديناً، ويكون مستعداً لأن يكرس لهذا الميل، وقته وطاقته وجهده، هو وحده مَنْ سيكون في وضع يمكِّنه من أن يصير كاتباً حقاً، وأن يكتب عملاً يعيش بعده. أما ذلك الشيء الآخر الغامض الذي نسميه الموهبة، النبوغ، فلا يولد - على الأقل لدى الروائيين - بصورة مبكرة وصاعقة، (وإن كان ذلك ممكناً أحياناً، لدى الشعراء والموسيقيين. والمثالان الكلاسيكيان على ذلك، هما رامبو وموزارت بالطبع)، وإنما يظهر عبر سياق طويل، وسنوات من الانضباط والمثابرة. لا وجود لروائيين مبكرين. فجميع الروائيين الكبار والرائعين، كانوا في أول

---

[1] توماس وولف Thomas Wolfe، »تاريخ رواية. سيرة إبداع كاتب« ترجمة ثيسر ليانتي، مدريد، دار نشر بليغوس. ص ٦٠.

أمرهم «مخربشين» متمرنين، وراحت موهبتهم تتشكل استناداً إلى المثابرة والاقتناع. وإنه لأمر مشجع جداً - أليس كذلك؟ - بالنسبة لشخص يبدأ الكتابة، أن يطّلع على مثال أولئك الكتاب الذين راحوا يشيدون موهبتهم، على العكس من رامبو الذي كان شاعراً عبقرياً، وهو في أوج المراهقة.

وإذا كان هذا الموضوع، أي تشكّل النابغة الأدبي، يهمك، فإنني أنصحك بمراسلات فلوبير الضخمة، وخصوصاً رسائله إلى عشيقته لويز كولي بين عامي ١٨٥٠ و ١٨٥٤. وهي السنوات التي كتب خلالها، روايته الفذة الأولى، «**مدام بوفاري**». أنا شخصياً، استفدتُ كثيراً من قراءة تلك المراسلات، عندما كنتُ أكتب كتبي الأولى. وبالرغم من أن فلوبير كان شخصاً متشائماً، ورسائله تنضح بالشتائم ضد الإنسانية، إلا أن حبه للأدب كان بلا حدود. ولهذا اضطلع بميله كمحارب صليبي، مستسلماً له نهاراً وليلاً، باقتناع متعصب، فارضاً على نفسه متطلبات إلى حدود لا يمكن وصفها. وبهذه الطريقة تمكن من الانتصار على نقاط قصوره (وهي واضحة للعيان في كتاباته الأولى، شديدة الخطابية والتبعية للنماذج الرومانسية التي كانت في أوج ازدهارها)، وكتابة روايات مثل «**مدام بوفاري**» و«**التربية العاطفية**» اللتين ربما كانتا أول روايتين حديثتين.

وأتجرأ على نصحك بكتاب آخر حول موضوع هذه الرسالة، وهو لمؤلف مختلف تماماً، إنه «**المدمن**» *Junkie*، للأمريكي وليام بوروز William Burroughs. وبوروز لا يهمني بأي حال كروائي؛ فقصصه التجريبية، والهذيانية المهلوسة، سببت لي الملل الشديد على الدوام، حتى إنني لا أظن بأني كنت قادراً على إنهاء واحدة منها حتى نهايتها. غير أن أول كتاب كتبه، «**المدمن**»، وهو كتاب أحداث واقعية وسيرة ذاتية، يروي فيه كيف تحوّل إلى مدمن على

المخدرات، وكيف أن إدمان المخدرات - وهو خيار حرّ مضاف إلى ما كان دون شك، بعضاً من النزوع - جعل منه عبداً سعيداً، عبداً متعمداً لإدمانه. وهو وصف صائب، في اعتقادي، لما هو الميل الأدبي.. للتبعية الكاملة التي يفرضها، هذا الميل، على العلاقة بين الكاتب ومهنته، والطريقة التي تتغذى بها هذه على ذاك، بكل ما في كيانه، وما يفعله وما لا يفعله.

ولكن هذه الرسالة طالت يا صديقي، أكثر مما تستدعي الحال، في جنس من الكتابة - المراسلات - فضيلته الأساسية هي الإيجاز، تحديداً، ولهذا أودعك.

تحياتي.

II

الرسالة الثانية

الكاتوبليباس

صديقي العزيز:

لقد منعتني كثرة مشاغلي، في الأيام الأخيرة، من الرد عليك بالسرعة اللازمة. ولكن رسالتك كانت تجول في خاطري، منذ تلقيتها؛ ليس فقط، بسبب حماستك التي أشاطرك إياها، لأنني أؤمن أيضاً بأن الأدب هو أفضل ما تم اختراعه من أجل الوقاية من التعاسة؛ وإنما لأن القضية التي تسألني عنها كذلك، «من أين تخرج القصص التي تقصها الروايات؟»، «وكيف تخطر الموضوعات للروائيين؟» مازالت تؤرقني، مع أنني كتبتُ عدداً لا بأس به من الروايات، بالقدر نفسه الذي كانت تؤرقني به، في بدايات تعلّمي الأدبي.

لدي جواب، يجب أن يكون محدداً بدقة، حتى لا يبدو مجرد غش خالص. فأصل كل القصص، ينبع من تجربة من يبتكرها. والحياة المعيشة هي الينبوع الذي يسقي القصص المتخيلة. وهذا لا يعني، بكل تأكيد، أن تكون الرواية على الدوام، سيرة حياتية مستترة لمؤلفها؛ بل يعني، بصورة أدق، أنه يمكن العثور في كل قصة، حتى في أكثر قصص التخيل تحرراً وانطلاقاً، على نقطة انطلاق، على بذرة حميمة، مرتبطة أحشائياً، بجملة من التجارب الحياتية لمن صاغها. وأتجرأ على التأكيد بأنه ليس هناك استثناءات على هذه

القاعدة، وأنه لا وجود بالتالي، لاختراع كيميائي محض، في المجال الأدبي. فكل القصص التخيلية، هي هندسات معمارية، تنتصب بالمخيلة والحرفية، استناداً إلى بعض الأحداث، والأشخاص، والظروف التي تركت أثراً في ذاكرة الكاتب، وحركت خياله المبدع الذي راح يبني، انطلاقاً من تلك البذرة، عالماً متكاملاً، شديد الغنى والتنوع إلى حد يبدو معه، أحياناً، أنه من المستحيل تقريباً (ودون «تقريباً» في بعض الأحيان) التعرف فيه على تلك المادة الأولية، المأخوذة من السيرة الذاتية التي كانت أساسه ومبتدأه، والتي هي بطريقة ما، صلة الوصل السرية لأي قصة تخيلية بعالمها ونظيرها: الواقع الواقعي.

لقد حاولتُ في محاضرة، تعود إلى أيام الشباب، أن أشرح هذه الآلية بأنها أشبه بعملية **ستريبتيز** معكوسة. فكتابة الروايات تعادل ما تقوم به المحترفة التي تخلع ملابسها، أمام الجمهور، حتى تُظهر جسدها عارياً. غير أن الروائي يمارس العملية في اتجاه معاكس. ففي سعيه إلى إحكام بناء الرواية، يأخذ بستر ذلك العري الأولي، أي نقطة بدء الاستعراض، وموارته تحت ملابس كثيفة ومتعددة الألوان، تصوغها مخيلته. وهذه العملية شديدة التعقيد والدقة، حتى إن الكاتب نفسه لا يستطيع، في أحيان كثيرة، أن يحدد في النتاج النهائي، في ذلك الدليل الطافح بالحيوية على قدرته، على اختراع أشخاص وعوالم متخيلة، تلك الصور القابعة في ذاكرته - المفروضة من قبل الحياة - التي نشّطت مخيلته، وشجعت إرادته وقادته إلى تَدَبّر تلك القصة.

أما فيما يتعلق بالموضوعات، فأعتقد بأن الروائي يتغذى على نفسه، مثل **الكاتوبليباس**، ذلك الحيوان الخرافي الذي يظهر للقديس أنطوان في رواية فلوبير (**إغواء القديس أنطوان**) والذي أعاد إبداعه بورخيس، فيما بعد، في مؤلفه «**المرجع في مملكة**

الحيوان المتخيلة». والكاتوبليباس هو مخلوق مستحيل، يلتهم نفسه بنفسه، بادئاً بقدميه. وبمعنى أقل مادية بكل تأكيد، يقوم الروائي كذلك، بالنبش في تجربته الحياتية الخاصة، بحثاً عن دعائم ومرتكزات لكي يبتكر قصصاً. وليس فقط من أجل أن يعيد إبداع شخصيات، أو أحداث، أو مشاهد، انطلاقاً من المادة الأولية التي توفرها له بعض الذكريات. وإنما لأنه يجد أيضاً في قاطني ذاكرته أولئك، الوقود للإرادة التي يحتاجها، لكي يتوج بالنجاح تلك العملية الطويلة والشاقة: صياغة رواية.

وأتجرأ على المضي بعيداً بعض الشيء فيما يخص موضوعات القصة المتخيلة. فالروائي لا يختار موضوعاته، بل هي التي تختاره. إنه يكتب حول شؤون بعينها، لأن أموراً بعينها قد حدثت له. فحرية الكاتب في اختيار الموضوع هي حرية نسبية، وربما غير موجودة. وهي على كل حال، أقل بما لا يقارن من الحرية، في ما يخص الشكل الأدبي، حيث يبدو لي أن حرية - مسؤولية - الكاتب تكون كاملة. وانطباعي هو أن الحياة - وهذه كلمة كبيرة، أعرف ذلك - تفرض عليه الموضوعات من خلال تجارب معينة، تخلّف أثراً في وعيه أو وعيه الباطن، ثم تحاصره بعد ذلك، لكي يتحرر منها، بتحويلها إلى قصص. ولا تكاد تكون هناك حاجة لبذل الجهد في البحث عن أمثلة على الطريقة التي تفرض بها الموضوعات نفسها على الكتّاب، من خلال معايشاتهم، لأن الشهادات كلها تتفق عادة، حول هذه النقطة بالذات: «لقد لاحقتني هذه القصة، هذه الشخصية، هذا الموقف، هذه الحكاية، تسلطت على عقلي كمطلب آتٍ من أعمق ما هو حميم في شخصيتي. وكان علي أن أكتبها لأتحرر منها». وأول اسم يمكن أن يخطر لأي واحد منا، هو اسم بروست بالتأكيد. فهو «كاتب-كاتوبليباس» حقيقي، أليس هذا صحيحاً؟ فمن هو الذي تغذى على نفسه، وتوصل إلى أفضل

النتائج، بالنبش في كل ثنايا ذاكرته وتقليبها، مثل عالم آثار دؤوب ومدقق، خير من مُشيّد «**البحث عن الزمن المفقود**»، هذا الصرح الروائي الذي هو إعادة خلق فنية ضخمة لتحولاته الحيوية، ولأسرته، ومشهده، وصداقاته، وعلاقاته، وشهواته التي يُعترف بها والتي لا يُعترف بها، لأهوائه وغضباته، وفي الوقت نفسه، لتوجهات الروح البشرية الغامضة والخفية، في مسعاها الدؤوب لكنز، وتمييز، ودفن ونبش، وربط وفصل، وتهذيب وتشويه الصور التي تحفظها الذاكرة من الزمن المنصرم. لقد تمكن كتّاب السير (ومنهم بينتر Painter على سبيل المثال) من تصنيف قوائم جرد مطولة لأمور عاشها، وكائنات واقعية، مختفية وراء الاختلاقات المترفة للملحمة الروائية البروستية، مبينين لنا بصورة لا لُبْس فيها، الطريقة التي راح يُبنى بها هذا الخلق الأدبي العجيب، بمواد أولية من حياة مؤلفه. ولكن ما يبينه لنا ذلك الجرد، للمواد المستمدة من السيرة الذاتية التي نبشها النقد، هو أمر آخر في الحقيقة: إنه قدرة بروست الإبداعية، إذ تمكن، بالاستفادة من تلك التأملات الباطنية، وذلك الغوص في ماضيه، من تحويل الأحداث العادية جداً في حياته، إلى سجادة متألقة، وإلى تشخيص مبهر للشرط الإنساني، كما تدركه ذاتية الوعي المبسوط على اتساعه، من أجل رصد نفسه بالذات، في سياق الحياة.

وهذا ما يقودنا إلى أمر مُثبت آخر، لا يقل أهمية عن السابق. فعلى الرغم من أن نقطة الانطلاق في الابتكار الروائي، هي الحياة المعيشة، إلا أنها ليست، ولا يمكن لها أن تكون نقطة الوصول. لأن هذه النقطة الأخيرة، موجودة على بُعد كبير، وأحياناً على بُعد فلكي عن تلك. ذلك أن المادة الأولية، المستقاة من السيرة الذاتية، تتعرض في هذه العملية الوسيطة - أي سكب الموضوع في جسد من الكلمات، وفي نسق سردي -، تتعرض إلى تحولات كثيرة، فهي

تغتني (وأحياناً تفتقر)، وتخلط بمواد أخرى، مُتَذَكّرة أو مختلقة، وتُعَالَج وتُركّب - إذا كانت الرواية إبداعاً حقيقياً - إلى أن تبلغ استقلالها الذاتي الكامل الذي يجب أن تتصنعه الرواية المتخيلة، لكي تتمكن من العيش بذاتها. (أما تلك التي لا تستقل عن مؤلفها، وتبقى مجرد وثيقة من سيرته وحسب، فإنها روايات خائبة بكل تأكيد). وتتلخص العملية الإبداعية في تناول تلك المادة التي توفرها الذاكرة للروائي، وتحويلها إلى هذا العالم الذاتي المصاغ من كلمات، والذي هو الرواية. إنها الشكل الذي يتيح صياغة هذا التخيل في نتاج محدد وملموس. وضمن هذا النطاق، إذا كانت هذه الفكرة عن الشغل الروائي صحيحة (وأكرر أنّ لدي شكوكاً في أن تكون كذلك)، فإن الروائي يتمتع بكامل الحرية، ويكون بالتالي مسؤولاً عن النتائج. وإذا كان ما تقرؤه بين السطور، هو أن كاتب القصص التخيلية غير مسؤول، في رأيي، عن موضوعاته (لأن الحياة تفرضها عليه)، إلا أنه مسؤول عما يفعله بتلك الموضوعات، عندما يحوّلها إلى أدب؛ ويمكن القول بالتالي إنه هو المسؤول الوحيد، في نهاية المطاف، عن إصاباته وإخفاقاته - عن رداءته وتواضعه أو عبقريته -، أجل، هذا هو بالضبط ما أفكر فيه.

لماذا هناك، بين الأحداث غير النهائية التي تتراكم في حياة الكاتب، عدد محدود منها، يكون مُخصِباً، بصورة استثنائية، لخياله المبدع؛ وأحداث أخرى كثيرة جداً، بالمقابل، تمر في ذاكرته دون أن تُطلق عنان الإلهام؟ لست أعرف ذلك بصورة مؤكدة. وما لدي لا يعدو كونه شكاً. ذلك أن الوجوه، والأحداث، والمواقف، والنزاعات التي تفرض نفسها على كاتب ما، محرضة إياه على تخيل قصص، هي بالتحديد تلك المتصلة بذلك الهروب من الحياة الواقعية، من العالم كما هو عليه، والذي سيكون - مثلما أوضحتُ في رسالتي السابقة - أصل الميل لدى الروائي، والسبب الخفي الذي يدفع

امرأة أو رجلاً إلى تحدي العالم الواقعي، عن طريق العملية الرمزية باستبداله، بتخيلات.

من بين الأمثلة الكثيرة التي يمكن ذكرها، لتوضيح هذه الفكرة، أختارُ كاتباً قليل الأهمية - ولكنه غزير حتى الإسهال - من القرن الثامن عشر الفرنسي - إنه ريستيف دي لا بريتون. ولستُ أختاره لموهبته - فهو لم يكن موهوباً جداً - وإنما للوضوح الذي يتبدى به تمرده على العالم الواقعي. وقد اختار، لإظهار تمرده، استبدال ذلك العالم في قصصه المتخيلة، بعالم آخر مشيد على صورة وشاكلة ما كان هروبه يفضله.

ففي الروايات الكثيرة التي كتبها ريستيف دي لا بريتون - أشهرها سيرته الذاتية الروائية الضخمة، «**المونسنيور نيكولاس**» - تظهر فرنسا القرن الثامن عشر، فرنسا الريفية والمدينية، موثقة على يد سوسيولوجي مولع بالتفاصيل، ومراقب صارم للأنماط البشرية، والعادات، والروتين اليومي، والعمل، والأعياد، والأحكام المسبقة، والأزياء، والمعتقدات، بحيث شكلت كتبه كنزاً حقيقياً للباحثين، فاستفاد المؤرخون والإنثربولوجيون والاثنولوجيون والسوسيولوجيون على السواء، بملء أيديهم، من تلك المادة التي جمعها ريستيف الغزير، من منجم عصره. ومع ذلك، فإن ذلك الواقع الاجتماعي والتاريخي الموصوف بوفرة كبيرة، تعرض لدى انتقاله إلى رواياته، إلى تحوّل جذري. وهذا هو السبب الذي يجعل، من الممكن، الحديث عنها كأعمال تخيلية. وبالفعل، في ذلك العالم المفعم بالإسهاب، والمشابه في أمور كثيرة للعالم الواقعي الذي أوحى به، لا يُغرم الرجال بالنساء لجمال وجوههن، أو رشاقة خصورهن، أو نحولهن أو رقتهن، أو سحرهن الروحي، وإنما أساساً، لجمال أقدامهن أو لأناقة أحذيتهن. لقد كان ريستيف دي لا بريتون

فتشياً[1]، وهو أمر يجعل منه، في الحياة الواقعية، رجلاً أقرب إلى الشذوذ، بالمقارنة مع عموم معاصريه، واستثناء على القاعدة. أي أنه في العمق «منشق» على الواقع. وهذا الانشقاق، وهو بكل تأكيد أقوى دافع في ميله، يتكشف لنا في تخيلاته الروائية، حيث تبدو الحياة الواقعية معدّلة على صورة ريستيف نفسه وشاكلته. فالاعتيادي والطبيعي في ذلك العالم، كما يخطر له، هو أن تكون ميزة الجمال الأنثوي الأساسية، الميزة المرغوبة لدى الذكر - لدى **كل** الذكور - هي ذلك الطرف الحساس [القدم]، وبالتالي، ما يغطيه، أي الجوارب والأحذية. وقليل هم الكتّاب الذين يمكن أن تُلاحظ لديهم، بمثل هذا الوضوح، عملية تحويل العالم الذي يقوم به التخيل، انطلاقاً من ذاتية الروائي الخاصة - رغباته، شهواته، أحلامه، إحباطاته، أحقاده، إلى آخره - مثلما تُلاحظ لدى هذا المؤلف الفرنسي، متعدد الاهتمامات.

هناك شيء مماثل، وإن يكن بطريقة أقل ظهوراً وعَمَديّة، يحدث لدى جميع مبدعي القصص التخيلية. فثمة، في حيواتهم، شيء مشابه لفتشية ريستيف، يجعلهم يتحرقون رغبة إلى عالم مختلف عن ذاك الذي يعيشونه - إيثاريةٌ مثالية العدالة، أنانية منكبة في إشباع أقذر الشهوات المازوشية أو السادية، لهفة إنسانية وعقلانية لعيش المغامرة، حب خالد لا يعرف الذبول، إلى آخره -، عالم يشعرون بأنهم مدفوعون إلى ابتداعه، من خلال الكلمة، وفيه يبقى ظاهراً، بصورة مشفرة عموماً، تنازعهم بين الواقع الواقعي، وذلك الواقع الآخر الذي ترغب رذيلتهم أو نبلهم، في استبداله وإحلاله محل الواقع الذي كان عليهم أن يعيشوه.

---

[1] فتشيّ un fetichista، مصاب بالفَتَشِيّة: وهي تقديس أعمى، أو انحراف يتمثل في تركيز الشهوة الجنسية على جزء من الجسد، كالقدم مثلاً أو على حذاء أو جورب أو خصلة شعر أو ثوب تحتي.

ربما كانت هذه هي اللحظة المناسبة، يا صديقي الروائي المبتدئ، للحديث عن مفهوم خطير مطبق على الأدب: إنه الحقيقية [الأصالة] la autenticidad. ما معنى أن يكون الكاتب **حقيقياً [أصيلاً]**؟ من المؤكد أن التخيل هو، في التعريف، خداع - إنه واقع ليس بواقع، ويتظاهر مع ذلك بأنه كذلك - وكل رواية هي كذبة، تحاول التظاهر بأنها حقيقة. إنها اختلاق تعتمد **قوة الإقناع** فيها على الاستخدام الفعال فقط، من جانب الروائي، لبعض التقنيات الإيهامية والشعوذة المشابهة لمشعوذات سحرة السيرك والمسارح. وهكذا، هل من الممكن التكلم عن حقيقية في مجال الرواية، وهي جنس أدبي أكثر ما فيها «حقيقية»، هو كونها خدعة، وهماً، سراباً؟ أجل. له معنى، ولكن بهذه الطريقة التالية: الروائي الحقيقي هو ذاك الذي ينصاع، بوداعة، لتلك المتطلبات التي تفرضها عليه الحياة، بالكتابة حول هذه المواضيع، وتجنب تلك التي لا تولد بصورة حميمة من تجربته الذاتية، ولا تصل إلى وعيه بطبيعة لها طابع الضرورة. بهذا تتلخص حقيقية وصدق الروائي؛ في تقبُّل شياطينه الخاصين، وفي خدمتهم بقدر ما تسمح به قواه.

الروائي الذي لا يكتب حول ذاك الذي يحثه ويطالبه في أعماقه، ويختار ببرود، شؤوناً أو موضوعات بطريقة عقلانية، معتقداً أنه يتوصل بهذه الطريقة إلى النجاح بصورة أفضل، هو كاتب غير حقيقي، وسيكون في الغالب، بسبب ذلك، روائياً سيئاً (حتى لو حقق النجاح: قوائم أكثر الكتب مبيعاً (*bestsellers*) تغص بروائيين سيئين جداً، مثلما تعرف جيداً). ولكن، يبدو لي من الصعب، أن يتوصل الكائن نفسه، إلى أن يكون مبدعاً - محولاً للواقع - ما لم يكتب، مدفوعاً ومتغذياً على تلك الأشباح (أي الشياطين) التي جعلت منا نحن الروائيين، ملاحظين جوهريين، وبناة للحياة في التخيلات التي نختلقها. وأعتقد أنه، بتقبل هذا

الشـرط - بالكتابة انطلاقاً مما يتسـلط علينـا، ويسـتثيرنا، ويكـون أحشـائياً، مـع أنه كثيراً مـا يكون متحـداً بحياتنـا بصـورة غامضـة - يمكن الكتابة «أفضـل»، وبقناعـة ونشـاط أكبر، ويكـون المـرء مـزوداً بأدوات أكثر، للقيام بهذا العمل المشوق، إنمـا الشـاق، والمفعم بـالغم وخيبات الأمل، فـي الوقت نفسه، والذي هو صياغة رواية.

الكتـاب الذيـن يتجنبـون شـياطينهم، ويفرضـون علـى أنفسـهم، موضوعـات معينـة، لأنـهم يعتقـدون بـأن تلـك الموضوعـات التـي تجنبوها، ليست أصلية أو جذابة بما فيه الكفاية، بينما الموضوعات الأخيرة هـي كذلك، يخطئون خطأ فادحاً. فالموضوع بحد ذاته، لا يمكن له أن يكون جيداً أو سـيئاً فـي الأدب. وكل الموضوعات يمكن لها أن تكون الأمرين كليهما. وهذا لا يعتمد على الموضوع بحد ذاته، وإنما على ما يتحول إليه الموضوع، عندما يتجسد فـي روايـة، من خلال شكل معين، أي من خلال الكتابة.. والكتابة السردية تحديداً. فالطريقة التـي تتجسـد بـها القصـة، هـي التـي تجعلـها أصيلـة أو مبتذلـة، عميقـة أو سـطحية، معقـدة أو بسـيطة، وهـي التـي تمنـح الشـخصيات الكثافـة، والغمـوض، والاحتماليـة؛ أو تحولـها إلـى كاريكاتيرات بلا حياة، إلى دمى يحركها مُدبِّر العرائس. وهذه واحدة أخرى من القواعد القليلة، فـي مجال الأدب، التـي يبدو لـي أنها لا تقبل اسـتثناءات؛ فالموضوعـات بحـد ذاتـها، لا تفـترض مسـبقاً أي شيء، لأنها ستكون جيدة أو سيئة، جذابة أو مملة، فقط فـي كيفـية استخدام الروائي لها، عندما يحولها إلى واقع من كلام منظم وفق ترتيب معين.

أظن يا صديقي أنه يمكننا التوقف هنا.

ولك تحياتي.



III
الرسالة الثالثة
القدرة على الاقناع

صديقي العزيز:

إنك على حق. فرسالتاي السابقتان، بفرضياتهما الغامضة، حول الميل الأدبي، والمصدر الذي تنبثق منه موضوعات الروائي، وكذلك استعاراتي الحيوانية - الدودة الوحيدة والكاتوبليباس - تميل كلها إلى التجريد، وتتصف بخاصية مزعجة، هي عدم إمكانية إثباتها والتحقق منها. ولكن الوقت حان الآن، للانتقال إلى أمور أقل ذاتية، وأكثر رسوخاً في الشأن الأدبي، تحديداً.

فلنتحدث إذن، عن شكل الرواية، وهو الأمر المحسوس فيها أكثر من سواه، مهما بدا في هذا الكلام من تناقض ظاهري. فالرواية تتجسد، وتتخذ طبيعتها الملموسة من خلال شكلها. ولكن قبل أن نبحر في هذه المياه الممتعة، لمن هم مثلي ومثلك، نحن من نحب، ونمارس الحرفة التي تتشكل منها التخيلات الروائية أيضاً، يجدر بنا أن نحدد ما تعرفه حضرتك جيداً، بالرغم من أنه ليس واضحاً تماماً، لكثيرين من قراء الروايات: إن الفصل بين المحتوى والشكل (أو الموضوع والأسلوب والنسق السردي) هو أمر مصطنع، ولا يُقبل به إلا لأسباب توضيحية وتحليلية، وهو لا يتبدى مطلقاً، في الواقع. فما ترويه الرواية، لا يمكن فصله عن الطريقة التي روي

بها. وهذه **الطريقة** هي ما يحدد كون القصة قابلة للتصديق أو غير قابلة للتصديق، سلسة أو خرقاء، مضحكة أو مأساوية. يمكن القول، بكل تأكيد، إن **موبي ديك** تروي قصة ذئب بحر مهووس بحوت أبيض، يلاحقه عبر كل بحار العالم. وإن **الكيخوته** تروي مغامرات ومحن فارس نصف مجنون، يحاول أن يكرر في سهول المنشا، مآثر أبطال روايات الفروسية. ولكن، هل يمكن لمن قرأ هاتين الروايتين، أن يتعرف، من خلال هذا العرض «لموضوعيهما»، على العوالم الغنية والحاذقة التي أبدعها مِلفيل وثربانتس؟ من الطبيعي أنه، من أجل تفسير الآليات التي تجعل قصةً تعيش، يمكن إجراء هذا الفصل ما بين الموضوع والشكل الروائيين، شريطة الإقرار الدقيق بأن ذلك الفصل لا يحدث أبداً، أو أنه لا يحدث، على الأقل في الروايات الجيدة - أما في الروايات الرديئة، بالمقابل، فإنه يحدث، ولهذا السبب هي رديئة - حيث ما ترويه تلك الروايات، والطريقة التي ترويه بها، يشكلان وحدة لا يمكن فصم عراها. وهذه الروايات جيدة لأنها تزودت، بفضل فعالية شكلها، **بقوة إقناع لا تُقاوم**.

فلو قيل لك، قبل أن تقرأ رواية «**المسخ**»، إن موضوع هذه الرواية، هو تحول موظف متواضع إلى صرصار مقرف، فلربما كنت ستقول متثائباً، على الفور، إنك ستعفي نفسك من قراءة مثل تلك الحماقة. ومع ذلك، وبما أنك قد قرأت هذه القصة، مروية بالروعة التي يفعل بها كافكا ذلك، فإنك «تصدق» التحول الرهيب الذي حدث لغريغوري سامسا، بحذافيره: تتطابق وتعاني معه، وتشعر بأنك تختنق بغم القنوط نفسه الذي يأخذ بالقضاء على تلك الشخصية البائسة، إلى أن تستقر، من جديد، بعد موته، طبيعية الحياة تلك التي قلبتها مغامرته العاثرة. وأنت تصدق قصة غريغوري سامسا، لأن كافكا استطاع العثور لروايتها، على طريقة - بعض

الكلمات، وبعض الصمت، وبعض الكشف، وبعض التفاصيل، وترتيب معين للمعلومات، وخط سردي - تفرض نفسها على القارئ، ملغية كل التحفظات الاصطلاحية التي يمكن لهذا القارئ، أن يلجأ إليها، حيال مثل ذلك الحدث.

من أجل تزويد رواية بـ«**القدرة على الإقناع**»، لا بد من سرد قصتها بطريقة تستفيد إلى أقصى الحدود، من المعايشات المضمرة في الحكاية وشخصياتها، وتتمكن من أن تنقل إلى القارئ، وهماً باستقلاليتها عن العالم الواقعي الذي يتواجد فيه من يقرؤها. فقدرة رواية ما على الإقناع، تكون أكبر، كلما بدت لنا أكثر استقلالية وسيادة؛ حين يوحي لنا كل ما يحدث فيها بأنه يحدث بموجب آلية داخلية لهذا التخيل الروائي، وليس بقسر تعسفي، تفرضه إرادة خارجية. عندما تُشعرنا رواية ما، بأنها مكتفية بذاتها، وبأنها قد انعتقت عن الواقع **الواقعي**، وأنها تتضمن في ذاتها، كل ما تحتاج إليه لكي تحيا، فإنها تكون قد وصلت إلى أقصى قدرة على الإقناع. وعندئذ، تتمكن من إغواء قارئيها، وجعلهم يصدقون ما ترويه لهم. وهو شيء لا تبدو الروايات الجيدة، العظيمة، أنها ترويه لنا، بل إنها أقرب إلى جعلنا نعيشه، نتقاسمه، بفضل ما تمتلكه من قوة الإقناع.

أنت تعرف، دون ريب، نظرية برتولد بريخت الشهيرة، حول التغريب. فقد كان يعتقد بأنه، من أجل أن يتوصل إلى أهدافه، في المسرح الملحمي والتعليمي الذي عزم على كتابته، يتوجب عليه أن يطور، في العرض المسرحي، تقنية محددة - طريقة في التمثيل، في حركة الممثلين وتكلمهم، وفي الديكور نفسه - تأخذ بكسر «الوهم»، وتذكير المتفرج بأن ما يراه، على المنصة، ليس الحياة، وإنما هو مسرح، كذبة، استعراض. وعليه مع ذلك، أن يستخلص منه

نتائج وتعاليم تقوده إلى العمل، من أجل تغيير الحياة. لست أدري ما هو رأيك ببريخت. أنا أرى أنه كان كاتباً كبيراً. وبالرغم من أنه كان مثقلاً جداً بمآربه الدعائية والإيديولوجية، فإن مسرحه رائع، وهو أكثر إقناعاً، لحسن الحظ، من نظريته في التغريب.

قوة الإقناع في رواية، تسعى إلى عكس ذلك بالضبط: تضييق المسافة الفاصلة بين الوهم والواقع، وجعل القارئ، بمحو الحدود بينهما، يعيش تلك الكذبة، كما لو أنها الحقيقة الأكثر ثباتاً ورسوخاً، وكما لو أن ذلك الوهم هو الوصف الأشد تماسكاً ومتانة للواقع. هذه هي الخدعة الكبرى التي تقترفها الروايات العظيمة: إقناعنا بأن العالم هو كما ترويه هي، وكما لو أن التخيلات ليست ما هي عليه: عالم مفكك ومعاد التركيب بعمق، من أجل إخماد الشهية إلى قتل الإله (من يعيد إبداع الواقع) التي تشجع ميل الروائي، سواء علم بذلك أم لا. والروايات السيئة وحدها، تملك تلك القدرة على التغريب التي نادى بها بريخت، لكي يتمكن مشاهدوه من استيعاب دروس الفلسفة السياسية التي يرغب في تلقينهم إياها، في أعماله المسرحية. الرواية الرديئة التي تفتقر إلى قوة الإقناع، أو التي تملكها ضعيفة جداً، لا تقنعنا بحقيقة الكذبة التي ترويها لنا. وعندئذ، تظهر لنا تلك الكذبة على حقيقتها، مجرد «كذبة»، خدعة، بدعة تعسفية وبلا حياة خاصة بها؛ تتحرك بتثاقل وخراقة، مثل دمى محرك عرائس سيئ. وتظهر الخيوط التي يحركها بها خالقها واضحة للعيان. وتكشف عن شرطها ككاريكاتير للكائنات الحية، ولا يمكن لمآثرها وآلامها، أن تؤثر في مشاعرنا إلا بصعوبة. إذ هل يمكن لتلك الكائنات، أن تعيش تلك المآثر والآلام، وهي مجرد خدع، دون حرية، وبحيوات مستعارة تعتمد على سيد كلي القدرة؟

واستقلالية القصة المتخيلة، ليست واقعاً بالطبع، بل هي تخيل

أيضاً. أو إن القصة المتخيلة، بكلمة أدق، هي مستقلة وذات سيادة بطريقة مجازية. ولهذا توخيتُ الكثير من الحذر، حين أشرتُ إليها، في التحدث عن «وهم بالسيادة»، و«الإحساس بكونها مستقلة، منعتقة عن العالم الواقعي». فهناك «**أحدٌ ما**» يكتب الروايات. هذا الأمر الواقع، أي عدم ولادتها من توالد تلقائي وذاتي، يجعل منها تابعة، ومرتبطة كلها بحبل سُريّ إلى العالم الواقعي. ولكن الروايات لا تكون مرتبطة بالحياة الواقعية، لمجرد وجود مؤلف لها؛ وإنما كذلك، لأنها ستكون، في نظر قرائها، شيئاً نائياً وغير قابل للتواصل، وأداة كتيمة لا تلتقي مع تجربتهم الخاصة، إذا كانت لا تبدي، فيما تختلقه وترويه، رأياً حول العالم، مثلما يعيشه قراؤها. ولن تمتلك أبداً، قدرة على الإقناع، ولن تتمكن مطلقاً من سحر القراء، من إغوائهم، من إقناعهم بحقيقتها، وجعلهم يعيشون ما تقصه عليهم، وكأنهم يعيشونه بلحمهم ودمهم.

هذا هو التباس التخيل الروائي المثير للفضول: التطلع إلى الاستقلال الذاتي، وهو يعرف أنه لا مفر من عبوديته لما هو واقعي. والإيحاء، من خلال تقنيات مجهدة، باستقلالية واكتفاء ذاتي، لا يقلان وهمية عن فصل ألحان عمل أوبرالي عن الآلات أو الحناجر التي تعزفه وتؤديه.

الشكل يتوصل إلى هذه المعجزات، عندما يكون فعالاً. مع أن الأمر يتعلق، مثلما في حالة الموضوع والشكل، بكيان متلازم لا ينفصل عملياً، فالشكل يتألف من عنصرين على درجة متساوية من الأهمية. ومع أنهما يمضيان مندمجين معاً على الدوام، إلا أنه يمكن لأحدهما، الاختلاف عن الآخر، لأسباب تحليلية وتوضيحية: إنهما الأسلوب والنسق. الأول يتعلق، مثلما هو واضح، بالكلمات، بالبناء الذي تُروى به القصة. والثاني، بتنظيم المواد التي تتألف منها تلك القصة، وهو أمر، بتبسيط شديد، له علاقة بالمحاور الكبرى لأي

بناء روائي: الراوي، والمكان، والزمان القصصي.

ولكيلا أطيل هذه الرسالة كثيراً، أترك للرسالة القادمة، بعض الاعتبارات حول **الأسلوب**، أي الكلمات التي تُروى بها القصة المتخيلة، ووظيفتها في هذه **القدرة على الإقناع** التي تعتمد عليها حياة الروايات (أو موتها).

مع تحياتي.

IV
الرسالة الرابعة
الأســـلوب

صديقي العزيز:

الأسلوب عنصر جوهري، وإن لم يكن العنصر الوحيد، في الشكل الروائي. فالروايات مؤلفة من كلمات، وهذا يعني أن طريقة الروائي في اختيار مفردات اللغة وصياغتها وترتيبها، هي عامل حاسم في جعل قصصه تمتلك قوة الإقناع أو تفتقر إليها. ولكن، لا يمكن للغة الروائية أن تكون مفصولة عما تقصه الرواية، أي عن الموضوع الذي يتجسد في كلمات، لأن الطريقة الوحيدة لمعرفة إذا ما كان الروائي قد أصاب نجاحاً في عمله السردي، أو أخفق فيه، هي في تقصي إذا ما كانت القصة المتخيلة قادرة، بفضل كتابتها، على أن تعيش، وتنعتق مستقلة عن مبدعها وعن الواقع الواقعي، وتفرض نفسها على القارئ، كواقع ذي سيادة قائم بذاته.

هذا يعني أن الكتابة، تبعاً لما ترويه، تكون فعالة أو غير فعالة، خلاقة أو مميتة. ومن أجل الإحاطة بملامح الأسلوب، يتوجب علينا أن نبدأ باستبعاد فكرة *السلامة اللغوية*. فليس مهماً في شيء، أن يكون الأسلوب سليماً أو غير سليم؛ وإنما المهم هو أن يكون فعالاً، ومناسباً لمهمته، وهي نفخ وهم بحياة - بحقيقة - في القصص التي يرويها. هناك كتّاب كتبوا بأسلوب فائق السلامة، وفق القواعد النحوية والأسلوبية السائدة في عصرهم، مثلما هو ثربانتس،

وستاندال، وديكنز، وغارسيا ماركيز... وهناك آخرون، لا يقلون عنهم أهمية، خرقوا تلك القواعد، مقترفين كل أنواع العثرات النحوية. وكان أسلوبهم يغص بالأخطاء، من وجهة النظر الأكاديمية. ولم يمنعهم ذلك من أن يكونوا روائيين جيدين، بل ممتازين، مثل بلزاك، وجويس، وبيو باروخا، وسيلين، وكورتاثر، وليثاما ليما. وقد كتب أثورين - وهو ناثر استثنائي، ولكنه روائي ممل مع ذلك - كتب في مجموعة نصوصه حول **مدريد** يقول: «يكتب الأديب نثراً، نثراً سليماً، نثراً فصيحاً، فلا ينفع هذا النثر شيئاً دون توابل الرشاقة، أو الغرض السعيد، أو التهكم، أو الازدراء، أو السخرية»[٢] إنها ملاحظة دقيقة: فالسلامة الأسلوبية وحدها لا تفترض، مقدماً، أي شيء حول الإصابة أو الخطأ الذي تُكتب به قصة متخيلة.

علامَ تعتمد، إذن فعالية الكتابة الروائية؟ إنها تعتمد على خصيصتين اثنتين: تماسكها الداخلي وطابعها كضرورة لازمة. فالقصة التي تقصها رواية ما، يمكن لها أن تكون غير متماسكة، ولكن اللغة التي تجسدها يجب أن تكون متماسكة، لكي ينجح عدم التماسك ذاك في الظهور بأنه أصيل، ونابض بالحياة. ومثال ذلك مونولوج مولي بلوم في نهاية «**أوليسيس**» لجويس. إنه فيض مضطرب من الذكريات، والمشاعر، والتأملات، والانفعالات، تعتمد قوته الساحرة على نثرٍ ظاهرُهُ غير مترابط، ومفتت، يُعَبَّر عنه، ويحافِظ تحت خراقته وفوضاه الخارجية، على تماسك بنائي صارم، يستجيب لنموذج أو نظام قواعد ومبادئ أصيل، لا تحيد بنية المونولوج عنها أبداً. أهو *وصف* دقيق لوعي في حالة حركة؟ لا. إنه ابتكار أدبي مُقْنِع بتسلط، يبدو لنا معه استنساخاً لشرود وعي «مولي بلوم» بينما هو يقوم، في الحقيقة، بابتكاره.

---

[٢] أثورين. «**مدريد**»، منشورات ببليوتيكا بريفي، مدريد، ١٩٤١. ص٦٣.

لقد كان خوليو كورتاثر يفاخر، في سنواته الأخيرة، بأنه يكتب «في كل مرة أسوأ مما سبق». وهو يعني أنه من أجل أن يعبر عما يتوق إليه في قصصه ورواياته، يشعر بأنه مضطر إلى البحث عن أشكال من التعبير، هي في كل مرة، أقل خضوعاً للشكل القانوني، وإلى تحدي طبع اللغة، ومحاولة أن يفرض عليه إيقاعات، وأنماطاً، ومفردات، وتحريفات، بحيث يتمكن نثره من أن يقدم، بأكثر الاحتمالات الممكنة صواباً، تلك الشخصيات أو الأحداث التي يختلقها. والواقع أن كورتاثر، وهو يكتب بهذا النوع من السوء، كان يكتب بصورة جيدة جداً. لقد كان نثره واضحاً ومتدفقاً، يتصنع الشفوية ويحاكيها بصورة رائعة، محتضناً ومتمثلاً، بطلاقة كبيرة، التعابير الشائعة، وتلونات وأشكال الكلمة المحكية، في اللهجة الأرجنتينية بالطبع، ولكن في الفرنسية أيضاً، وكان يبتكر في الوقت نفسه، مفردات وعبارات شديدة البراعة، وذات وقع جيد، بحيث لا تبدو نشازاً في سياق جملها، بل إنها تغنيها بتلك التوابل التي يطلبها أثورين من الروائي الجيد.

إن احتمالية حدوث القصة (أي قدرتها على الإقناع)، لا تعتمد فقط، على تماسك الأسلوب الذي تُروى به - إذ لا يقل أهمية عن ذلك، الدور الذي تضطلع به تقنية السرد - ولكن، من دون ذلك التماسك، لا يعود لاحتمالية الحدوث، وجود، أو أنها تُختزل إلى أدنى الحدود.

يمكن لأسلوب ما أن يكون منفراً، ولكنه يكون فعالاً مع ذلك، بفضل تماسكه. وهذه هي، على سبيل المثال، حالة شخص يدعى لويس فيردينان سيلين Louis-Ferdinand Céline. لست أدري إذا ما كنتَ تتضايق من جمله القصيرة والمتلعثمة، المبتلاة بعلامات التعجب، والهائجة بالصراخ والرطانة العامية. أما أنا، فإنها تثير أعصابي. ومع ذلك، ليس لدي أدنى شك في أن «**رحلة إلى أقاصي الليل**»

(Voyage au bout de la nuit)، وكذلك «**موت بالتقسيط**» *(Mort á crédit)*، وإن لم يكن بصورة واضحة كتلك، هما روايتان تتمتعان بقدرة ساحقة على الإقناع. قيؤهما من البذاءة والشذوذ يستحوذ علينا وينومنا، معطلاً احتياطاتنا الجمالية أو الأخلاقية التي تتيح لنا، ونحن في وعينا، أن نعارضه.

وشيء مماثل يحدث لي مع أليخو كاربينتيير، وهو دون شك، أحد أعظم روائيي اللغة الإسبانية. ولكن إذا ما نظرنا إلى نثره، خارج نطاق رواياته، وبمعزل عنها (أعرف أنه لا يمكن القيام بمثل هذا الفصل. ولكنني أفعل ذلك لإبراز ما أحاول قوله بوضوح) فإنه يصبح على الطرف النقيض، لنمط الأسلوب الذي يروقني وأقدره. إذ لا يعجبني أبداً، تيبسه، وأكاديميته، وتكلفه الكتابي الذي يوحي إليّ، في كل خطوة، بأنه مصاغ عبر بحث شديد التدقيق في المعاجم، وبذلك الولع القديم بالأساليب والتراكيب المهجورة، وإظهار المهارة الحاذقة التي كانت تستثير كتّاب القرن السابع عشر الباروكيين. ومع ذلك، عندما يروي هذا النثر، قصة تي نويل و هنري كريستوف في «**مملكة هذا العالم**»، وهو عمل مطلق البراعة، قرأتُه وأعدتُ قراءته ثلاث مرات، يكون نثراً يمتلك قوة التأثير والتسلط، فيبطل مفعول تحفظاتي ونفوري، ويبهرني، جاعلاً إياي أصدق بانصياع، كل ما يرويه بحذافيره. كيف أمكن لأسلوب أليخو كاربينتيير، ذي ربطة العنق والمُنشّى، التوصل إلى مثل هذه النتيجة الباهرة؟ الفضل في ذلك يعود إلى تماسكه المحكم، والإحساس بضرورته اللزومية الذي يبثه فينا؛ هذه القناعة التي تجعل قراءه يشعرون بأنه لا يمكن رواية تلك القصة، إلا بهذه الطريقة وحدها، وبهذه الكلمات، وهذه الجمل والإيقاعات، دون غيرها.

إذا كان التكلم عن تماسك الأسلوب، ليس بالأمر الصعب، إلا أنه من الصعب، بالمقابل، شرح **طابع الضرورة اللازمة** الذي لا بد

منه، لكي تكون اللغة الروائية مُقنِعة. وربما كانت أفضل طريقة لوصف ذلك، هي بالاستفادة من نقيضه، أي الأسلوب الذي يُخفق، عندما يروي لنا قصة، ويُبقي القارئ بعيداً عنها، ووعيه صاف. هذا يعني، إنه يبقى واعياً *أنه يقرأ* شيئاً غيرياً وغريباً عنه، ولا يعيش مع شخصيات القصة ويشاركها في أحداثها. ويُلمح هذا الإخفاق، عندما يشعر القارئ بأن هناك فجوة، لم يتمكن الروائي من ردمها، وهو يكتب قصته؛ فجوة بين ذلك الذي يرويه، والكلمات التي يرويه بها. هذا الافتراق، أو الازدواجية بين لغة القصة، والقصة نفسها، يُلغي القدرة على الإقناع. فالقارئ لا يصدق ما يُروى له، لأن خراقة هذا الأسلوب وعدم ملاءمته، تجعل القارئ يعي أن هناك، بين الكلمات ووقائع القصة المتخيلة، شرخاً لا يمكن تجاوزه، فجوة تتسرب منها كل الخدعة والتحكّم اللذين تقوم عليهما القصة المتخيلة. والقصص المتقنة وحدها، هي التي تتمكن من محو تلك الفجوة، بجعلها غير مرئية.

تُخفق تلك الأساليب، لأننا لا نشعر بأنها ضرورية لازمة؛ بل يحدث العكس، إذ ننتبه، ونحن نقرأ هذه القصص، إلى أنها ستكون أفضل (وهو ما يعني في الأدب، ببساطة، أنها ستكون أكثر إقناعاً) لو رُويت بطريقة أخرى، بكلمات أخرى. ولن يراودنا أبداً، مثل هذا الإحساس، بالافتراق بين ما يُروى والكلمات التي ترويه، في قصص بورخيس، أو في روايات فوكنر، أو في قصص إسحاق دينزين Isak Dinesen. فأسلوب هؤلاء المؤلفين، المختلف جداً لدى كل واحد منهم، يقنعنا تماماً، لأن الكلمات عندهم، والشخصيات والأشياء، تشكل وحدة لا تنفصم، تشكل شيئاً لا نستطيع حتى تصور أنه يمكن له أن يتجزأ ويتفكك. هذا الدمج التام والمتقن بين «المحتوى» و«الشكل»، ألجأ إليه، عندما أتحدث عن طابع **الضرورة اللازمة** الذي تمتلكه أي كتابة مبدعة.

طابع **الضرورة** هذا، يُلمس في لغة كبار الكتّاب، بمقارنة معكوسة، من خلال اللغة المتكلفة والزائفة التي يكتب بها الأتباع المقلدون. إن بورخيس هو أحد أكثر الناثرين أصالة في اللغة الإسبانية. وربما كان أعظم من أنتجتهم هذه اللغة في القرن العشرين. ولهذا السبب بالذات، مارس تأثيراً واسعاً، وهو تأثير - إذا ما كنتَ تسمح لي - كثيراً ما كان مشؤوماً. فأسلوب بورخيس لا يمكن عدم التعرف عليه، إنه موظف بصورة استثنائية، وقادر على إضفاء حياة ومصداقية على عالم أفكار وفضولات ذهنية وتجريدية مرهفة، حيث الأنظمة الفلسفية، والبيانات اللاهوتية، والأساطير والرموز الأدبية، والانشغال التأملي والنظري، وكذلك التاريخ الكوني، منظوراً إليه برؤية أدبية سامية، تشكل معاً، المادة الأولية للابتكار والإبداع. فالأسلوب البورخيسي يتطابق مع هذه الموضوعات، وينصهر معها في سبيكة لا تتجزأ. ويشعر القارئ، منذ الجمل الأولى في قصصه، وكثير من مقالاته، بأنها تنبض بالابتكار والاستقلالية اللذين تتصف بهما القصص التخيلية الحقيقية، وأنه لم يكن بالإمكان روايتها إلا بهذه الطريقة، بهذه اللغة الذكية والتهكمية، ذات الدقة الرياضية - لا توجد كلمة واحدة ناقصة، ولا كلمة زائدة -، والأناقة الباردة والترفع الأرستقراطي، فهي تعطي الأفضلية للفكر والمعرفة على الانفعالات والأحاسيس، وتتلاعب بسعة الاطلاع، وتجعل من المباهاة الاستعراضية تقنية، وتتجنب كل نوع من المبالغة العاطفية، وتتجاهل الجسد والحسية (أو أنها تلمحهما، من بعيد جداً، كظاهرتين دونيتين في الوجود الإنساني) وتتأنسن بفضل السخرية الثاقبة؛ هذه النسمة الباردة التي تخفف من تعقيد التعقل، أو المتاهات الفكرية أو التراكيب والأبنية الباروكية التي تشكل موضوعات قصصه دوماً. إن لون ورشاقة هذا الأسلوب موجودان، قبل كل شيء، في استخدامه للنعوت التي تهز القارئ

بجرأتها وغرابتها («لم يره أحد وهو يرسو في الليل **الإجماعي**»)، وفي استعاراته العنيفة وغير المتوقعة، هذه النعوت أو الظروف التي، فضلاً عن تعبيرها عن فكرة أو إبرازها ملمحاً جسدياً أو نفسياً لشخصية ما، كثيراً ما تكون كافية لخلق الجو البورخيسي. حسن إذن، فأسلوب بورخيس، بسبب طبيعته **الضرورية**، غير قابل للتقليد والمحاكاة. وعندما يستعير مقدروه وأتباعه الأدبيون طرقه في استخدام الصفات، واندفاعاته المتمادية، وسخرياته وترفعه، فإن ما يفعلونه يكون صريراً ونشازاً، مثل باروكات الشَّعر المستعار سيئة الصنع، تلك التي لا يمكن لها الظهور كشعر حقيقي، فتفضح زيفها وتعرّض الرأس التعيس الذي تغطيه، للسخرية. ولأن خورخي لويس بورخيس مبدع عظيم، فليس هناك ما هو أكثر إزعاجاً وإثارة للسخط، من أولئك «البورخسيين الصغار» المقلدين الذين، بسبب افتقارهم هذا إلى «ضرورية» النثر الذي يقلدونه، يحوّلون ما كان فيه أصيلاً، وحقيقياً، وجميلاً، ومحفزاً، ليصبح كاريكاتورياً، قبيحاً وغير وفي. (ومسألة الوفاء أو عدم الوفاء، في الأدب، ليست مسألة أخلاقية، وإنما جمالية).

شيء مماثل يحدث لناثر كبير آخر في لغتنا، هو غابرييل غارسيا ماركيز. وعلى خلاف أسلوب بورخيس، فإن أسلوبه ليس متحفظاً، وإنما هو وافر ومتدفق؛ وليس على شيء من العقلانية الفكرية، بل هو أقرب إلى الحسية والشهوانية. وهو من سلالة كلاسيكية، بسبب فصاحته وتشذيبه. ولكنه ليس متيبساً ولا مهجوراً عفا عليه الزمن، بل منفتح على تمثل الأقوال والتعبيرات الشعبية الدارجة، وعلى المصطلحات المستجدة والأجنبية، ذو موسيقى دسمة، ووضوح مفهومي خالٍ من التعقيدات أو التوريات الفكرية. فدفء ومذاق وموسيقى كل نسيج الحس وشهوات الجسد، يجري التعبير عنها فيه بتلقائية، دون تكلف. وبالحرية نفسها، تتنفس فيه

الفنتازيا، متوجهة، دون قيود، نحو ما هو استثنائي. عندما نقرأ «**مئة عام من العزلة**» أو «**الحب في زمن الكوليرا**»، يسيطر علينا اليقين بأن هذه القصص تبدو قابلة للتصديق، محتملة، فاتنة، مؤثرة، برواياتها بهذه الكلمات فقط، بهذه الطريقة، وبهذا الإيقاع؛ وأنها لو انفصلت عنها بالمقابل، لما أمكن لها أن تفتننا مثلما تفعل، لأن هذه القصص هي الكلمات التي تُروى بها.

الحقيقة أن تلك الكلمات هي القصص التي ترويها. ولهذا السبب، عندما يستعير كتّاب آخرون هذا الأسلوب، فإن الأدب الذي ينتج عن هذه العملية، يكون له رنين خادع ومخيب للآمال، ومحض كاريكاتير. وغارسيا ماركيز، بعد بورخيس، هو الكاتب الذي يُقَلَّد أكثر من سواه في لغتنا. ومع أن بعض تلاميذه قد حققوا نجاحاً، أي أن لهم قراء كثيرين، إلا أن أعمالهم، ومهما اجتهد التابع، لا تعيش حياتها الخاصة، ويطلّ طابعها التبعي، القسري، على الفور. إن الأدب هو خدعة كبيرة، ولكن الأدب العظيم يتمكن من إخفاء ذلك، بينما الأدب الرديء يكشفه ويفضحه.

ومع أنني أرى أني قد قلت، بما أوردته، كل ما أعرفه حول الأسلوب، ونظراً لهذه المطالبة الملحة، في رسالتك، بنصائح **عملية**، فإنني أقدم لك هذه النصيحة: بما أنه لا يمكن للمرء أن يكون روائياً دون امتلاك أسلوب متماسك وضروري، وبما أنك تريد أن تكون روائياً، فابحث عن أسلوبك وجده. اقرأ كثيراً جداً، لأنه من المستحيل، امتلاك لغة ثرية، سلسة ومطواعة، دون قراءة وافرة وأدب جيد. وحاول، قدر طاقاتك، مع أن ذلك لن يكون سهلاً، ألا تقلد أساليب الروائيين الذين تقدرهم، والذين تعلمتَ منهم حب الأدب. قلدهم في كل ما عدا ذلك: في انكبابهم وتفانيهم، في انضباطهم، في نزواتهم؛ وتَبَنَّ قناعاتهم إذا شعرت بأنها مشروعة. ولكن حاول أن تتجنب الاستنساخ الميكانيكي لصور وطرق كتاباتهم، لأنك إذا لم

تتمكن من صياغة أسلوب شخصي، الأسلوب الذي يناسب، أكثر من أي أسلوب آخر، ذاك الذي تريد أن ترويه، فسيكون من الصعب على قصصك، أن تصل إلى التشرب بالقدرة على الإقناع التي تتيح لها الحياة.

البحث عن الأسلوب الخاص، والعثور عليه، أمر ممكن. اقرأ الروايتين الأولى والثانية لفوكنر. فسترى أنه بين «**البعوض**» *(Mosquitoes)* متوسطة الجودة و«**رايات في الغبار**» *(Flags in the dust)*، وهي الصياغة الأولى لرواية «**سارتوريس**» *Sartoris*، وجد الكاتب الجنوبي أسلوبه في تلك اللغة المتاهية والفخمة التي تجمع بين الديني والأسطوري والملحمي، القادرة على بعث الحياة في سلالة يوكناباتافا. وفلوبير أيضاً، بحث عن أسلوبه، ووجده بين صياغته الأولى لرواية «**إغواء القديس أنطوان**»، ذات النثر المتدفق، والمشوش، ذي الغنائية الرومانسية، و«**مدام بوفاري**»، حيث أُخضع ذلك الأسلوب المشعث لتشذيب صارم، وكُبحت دون هوادة، كل غزارة الدفق الانفعالي والغنائي الذي كان عليه، من أجل التوصل إلى «وهم بالواقع»، وقد توصل إليه بالفعل، بصورة لا نظير لها، بعد خمس سنوات من العمل الجبار الذي يفوق طاقة البشر، استغرقتها كتابة روايته البارعة الأولى. لست أدري إذا ما كنت تعرف أنه كانت لدى فلوبير، نظرية حول الأسلوب: إنها نظرية «الكلمة الدقيقة» *mot juste*. فالكلمة الدقيقة هي تلك - الوحيدة - القادرة على أن تعبر بالضبط، عن الفكرة. وكيف كان يعرف أنه وجدها، عندما يجدها؟ حاسة السمع هي التي تخبره بذلك: فالكلمة تكون دقيقة ومضبوطة عندما يكون وقعها جيداً. ذلك الضبط المحكم بين الشكل والمحتوى - بين الكلمة والفكرة - يُترجم في تناغم موسيقي. ولهذا، كان فلوبير يُخضع كل جمله لاختبار أسماه «*la gueulade*» (أي اختبار الصراخ أو الصوت العالي). فقد كان يخرج ليقرأ بصوت عال ما

كان قد كتبه، في درب محفوف بأشجار زيزفون، ما زال موجوداً في ما كان بيته في كرواسيه: إنه *allée des gueulades* (درب الصراخ). هناك كان يقرأ بأعلى صوته، ما كان قد كتبه. وكانت حاسة السمع تخبره إذا ما كان قد أصاب، أم أن عليه مواصلة البحث عن مفردات وجمل، حتى التوصل إلى ذلك الكمال الفني الذي سعى إليه، بعناد متعصب، إلى أن بلغه.

هل تتذكر بيت شعر روبين داريو: «شكل لا يجده أسلوبي»؟ لقد حيرني هذا البيت من الشعر لسنوات طويلة. أوليس الأسلوب والشكل هما الشيء نفسه؟ كيف يمكن له البحث عن شكل، وهو يملكه؟ الآن صرت أفهم، بصورة أفضل، بأن ذلك ممكن؛ لأن الكتابة، مثلما قلت لك في رسالة سابقة، هي مظهر من مظاهر الشكل الأدبي فقط. وهناك مظهر آخر، لا يقل أهمية، هو التقنية، ذلك أن الكلمات وحدها لا تكفي لرواية قصة جيدة. ولكن هذه الرسالة طالت كثيراً، ومن المناسب ترك هذه المسألة إلى ما بعد.

تحياتي.

V

الرسالة الخامسة

الراوي.

المكان

صديقي العزيز:

يسعدني أنك تحثني على الحديث عن بناء الرواية. هذه الصنعة الحِرَفية التي تدعم بنيان رواياتٍ تبهرنا، فتُظهرها ككل متناسق ونابض، وتزودها بقدرة كبيرة على الإقناع، إلى حد تبدو لنا معه مستقلة بذاتها: مولودة ذاتياً ومكتفية بذاتها. ولكننا عرفنا من قبل، أنها تبدو كذلك وحسب. فهي في العمق، ليست مستقلة بذاتها. وقد استطاعت أن تنقل إلينا عدوى هذا الوهم، بفضل سحر كتابتها وبراعة صنعها. لقد تحدثنا، من قبل، عن الأسلوب القصصي. وعلينا الآن، أن نتأمل في ما هو متعلق بترتيب المواد التي تتألف منها الرواية، والتقنيات التي يستخدمها الروائي، لكي يزود ما يبتدعه، بالقدرة الإيحائية.

المشاكل أو التحديات المتنوعة التي يتوجب على من يستعد لكتابة قصة، أن يواجهها، يمكن حصرها في أربع مجموعات كبيرة، حسب إشارتها إلى:

آ) الراوي.

ب) المكان.

ج) الزمان.

د) مستوى الواقع.

هذا يعني، حسب إشارتها إلى من يروي القصة، وإلى الرؤى (أو وجهات النظر) الثلاث التي تتداخل بصورة حميمة، في كل رواية، ويعتمد على اختيارها والتحكم بها، مثلما يعتمد على فعالية الأسلوب، تَوصُّل القصة المتخيلة إلى إدهاشنا، أو هز مشاعرنا، أو استثارتنا، أو إضجارنا.

أحب أن نتكلم اليوم، عن الراوي، أهم شخصية في كل الروايات (دون أي استثناء)، ومن تعتمد عليه بطريقة ما، كل الشخصيات الأخرى. ولكن، من الملائم قبل كل شيء، تبديد سوء فهم، كثير التواتر، يتمثل في مطابقة الراوي، أي من يروي القصة، مع المؤلف، من يكتبها. هذا خطأ خطير، يرتكبه حتى كثير من الروائيين الذين يعتقدون، لأنهم قرروا رواية قصصهم بضمير المتكلم، وتعمدوا استخدام سيرتهم الذاتية كموضوع، بأنهم هم أنفسهم رواة قصصهم المتخيلة. إنهم مخطئون. فالراوي هو كائن مصنوع من كلمات، وليس من لحم وعظم، مثلما هم المؤلفون عادة. وهو يعيش فقط، في الرواية التي يرويها وبفضلها، وطالما هو يرويها (فحدود التخيل هي حدود وجوده). أما المؤلف، بالمقابل، فله حياة أكثر غنى وتنوعاً، تسبق وتلي كتابة الرواية التي لا يمكن لها أن تحيط بكل حياته ومعيشته، حتى وهو يكتبها.

الراوي هو شخصية مختلقة على الدوام. إنه كائن من نسج الخيال، مثله مثل الشخوص الآخرين، أولئك الذين «يروي عنهم»، ولكنه أكثر أهمية منهم. فوفقاً للطريقة التي يعمل بها - يكشف نفسه أو يختفي، يتباطأ أو يتسرع، يكون صريحاً أو مداوراً، ثرثاراً أو قليل الكلام، لعوباً أو جدّياً - تتوقف قدرة تلك الشخصية على إقناعنا بحقيقتها، أو بصرفنا عنها وظهورها لنا، كدمى ورسوم

كاريكاتير. وسلوك الراوي حاسم من أجل التماسك الداخلي للقصة. وهذا بدوره، عامل جوهري في قدرتها على الإقناع.

المشكلة الأولى التي يتوجب على مؤلف رواية ما، أن يحلّها، هي التالية: «من الذي سيروي القصة؟» الاحتمالات تبدو غير محدودة، ولكنها في الحقيقة، تنحصر، بصورة عامة، في ثلاثة خيارات: راوٍ- شخصية في القصة. أو راوٍ-عليم بكل شيء (كلي المعرفة) خارجي وغير منتم إلى القصة التي يرويها. أو راوٍ-ملتبس لا يُعرف عنه إذا ما كان يروي من داخل العالم المروي، أم من خارجه. النوعان الأولان للراوي هما الأقدم تقليدياً. أما النمط الأخير بالمقابل، فهو حديث العهد، إنه نتاج الرواية الحديثة.

ولكي نتقصى أياً منها اختار المؤلف، يكفي أن نعرف على لسان أي شخص نحوي (الضمير) تُروى القصة المتخيلة: هل تُروى على لسان الـ «**هو**» (ضمير الغائب)، أم الـ «**أنا**» (المتكلم)، أم الـ «**أنت**» (المخاطب). فالضمير النحوي الذي يتكلم من خلاله الراوي، يطلعنا على الموضع الذي يشغله الراوي في علاقته بالمكان الذي تدور فيه القصة التي يرويها لنا. فإذا كان يفعل ذلك بضمير المتكلم، انطلاقاً من **أنا** (أو من **نحن**، وهذه حالة نادرة، ولكنها غير مستحيلة. تَذَكّر «**القلعة**» *Citadelle* لأنطوان دي سانت إكزوبري، أو مقاطع كثيرة من «**عناقيد الغضب**» لجون شتاينبك) فهو يعايش، في هذا المكان، شخصيات القصة. وإذا فعل ذلك، انطلاقاً من الشخص الثالث، أي من ضمير الغائب «**هو**»، فإنه يكون خارج المكان المروي. وهو في هذه الحالة، مثلما يحدث في كثير من الروايات الكلاسيكية، راوٍ كلي المعرفة، يحاكي الرب أبانا كلي القدرة. ذلك أنه يرى كل شيء، أكبر الأشياء في العالم المروي، وأشدها دقة وتناهياً في الصغر، ويعرف كل شيء، ولكنه لا يشكل جزءاً من العالم الذي يعرضه علينا من خارجه، انطلاقاً من منظور رؤيته المحلقة.

ونتساءل: في أي ركن من المكان، يكون الراوي الذي يروي بصوت الشخص الثاني نحوياً (المخاطب)، الـ أنت، كما هي الحال، على سبيل المثال، في «**استعمال الزمن**» *L'emploi du temps* لميشيل بوتور، أو «**آورا**» لكارلوس فوينتس، أو «**خوان بلا أرض**» لخوان غويتسولو، أو «**خمس ساعات مع ماريو**» لميغيل ديليبس، أو في (فصول عديدة من) «**غاليينديث**» لمانويل فيلاثكيث مونتالبان؟ ليست هناك طريقة لمعرفة ذلك مسبقاً، وإنما يُعرف ذلك فقط، بالنظر إلى هذا الشخص الثاني نحوياً، والمكان الذي استقر فيه. فالـ «**أنت**» يمكنها أن تكون خاصة براوٍ كلي المعرفة، من خارج العالم المروي، يُصدر الأوامر، بنبرة آمرة، فارضاً حدوث ما يرويه لنا. وهو أمر يحدث في هذه الحالة، وفق مشيئته العارفة بكل شيء. ووفق القدرات الواسعة وغير المحدودة التي يتمتع بها هذا المحاكي للرب. ولكن، قد يحدث أيضاً أن يكون هذا الراوي وعياً ينفتح بوحاً، ويتحدث إلى نفسه متخذاً من الـ «**أنت**» ذريعة لذلك. وهو في هذه الحالة، راوٍ شخصية فصامية بعض الشيء، مشارك في الحدث، ولكنه يكتم هويته ويخفيها عن القارئ (وعن نفسه بالذات أحياناً) بواسطة آلية البوح. وليس هناك من وسيلة، في الروايات التي يرويها راوٍ يتكلم بلسان الشخص الثاني (المخاطب)، لمعرفته بصورة مؤكدة، وإنما يمكن فقط استنتاج وجوده من خلال قرائن داخلية من القصة المتخيلة نفسها.

فلنطلق تسمية «**الرؤية أو وجهة النظر المكانية**» على هذه العلاقة الموجودة في كل رواية، بين المكان الذي يشغله الراوي في علاقته بمكان القصة، ولنقل إنها تتحدد من خلال الضمير النحوي الذي تُروى على لسانه. والاحتمالات الممكنة ثلاثة، هي:

آ) راوٍ-شخصية، يروي بلسان الشخص النحوي الأول (المتكلم)، وهي رؤية يختلط فيها مكان الراوي مع المكان المروي.

ب) راوٍ-كلي المعرفة، يروي انطلاقاً من الشخص النحوي الثالث (الغائب)، ويشغل مكاناً مختلفاً ومستقلاً عن المكان الذي يحدث فيه ما يرويه.

ج) راوٍ-ملتبس، مختبئ وراء شخص نحوي شان «**أنت**» (المخاطب)، يمكن له أن يكون صوت الراوي العليم بكل شيء وكلي القدرة، يرتب، من خارج المكان المروي، حدوث ما يحدث في القصة المتخيلة، أو صوت راوٍ-شخصية، مشارك في الحدث، ينفتح نتيجة خجل، أو مكر، أو انفصام، أو محض نزوة، في بوح يتحدث به إلى نفسه، في الوقت الذي يتوجه فيه إلى القارئ.

يخيل إليّ أن **الرؤية المكانية**، في هذا المخطط الإجمالي الذي قدمتُه لتوي، تبدو لك واضحة، تبدو شيئاً يمكن تحديده بمجرد إلقاء نظرة بسيطة إلى الجملة الأولى في الرواية. الأمر سيكون كذلك، إذا ما بقينا في التعميم المجرد. أما عندما ندنو مما هو ملموس، من حالات خاصة بعينها، فسنرى أن هناك، ضمن ذلك المخطط الإجمالي، متسعاً لتنويعات متعددة، مما يسمح لكل كاتب، بعد أن يختار رؤية مكانية محددة، ليروي قصته، بامتلاك هامش واسع من التجديد والتلون، أي من الأصالة والحرية.

هل تتذكر مطلع **الكيخوته**؟ إنني متأكد من أنك تتذكره. فهو أحد أشهر المطالع في الروايات التي تحيط بها ذاكرتنا: «في مكان من المنشا، لا أريد **تذكر** اسمه...» فإذا لجأنا إلى الاستعانة بالتصنيف السابق، لا يبقى لدينا أدنى قدر من الشك: الراوي في هذه الرواية، مستقر في الشخص الأول (المتكلم)، يتكلم بلسان الـ «أنا». وهو بالتالي راوٍ-شخصية، مكانه هو مكان القصة نفسه. ومع ذلك، سرعان ما نكتشف أنه، على الرغم من أن هذا الراوي يتدخل بين حين وآخر، كما في الجملة الأولى، ويتحدث إلينا انطلاقاً من «أنا»؛ فإن الأمر لا يتعلق براوٍ-شخصية، وإنما براوٍ-كلي المعرفة، أي

نمط الراوي المنافس للرب. وهو، انطلاقاً من منظور شامل خارجي، يسرد لنا الحدث، كما لو أنه يرويه من خارجه، انطلاقاً من «**هو**». إنه يروي عملياً، انطلاقاً من «هو»، باستثناء مناسبات معدودة، كما في البداية، ينتقل فيها إلى الشخص الأول (المتكلم)، ويُظهر نفسه للقارئ، سارداً الأحداث بلسان الـ «**أنا**» الاستعراضية والمتحايلة (ذلك أن حضوره المباغت في قصة، لا يشكل جزءاً منها، هو استعراض مجاني، يلهي القارئ ويشغله عما يحدث في القصة). هذه النقلات أو القفزات في الرؤية المكانية - من «أنا» إلى «هو»، ومن راوٍ كلي المعرفة إلى راوٍ شخصية أو العكس، - تُحدِث تبدلاً في المنظور، في البعد عما يُروى. ويمكن لها أن تكون مبررة أو لا تكون كذلك. فإذا لم تكن مسوغة، وإذا نحن لم نشهد في هذا التناوب، في المنظور المكاني، سوى استعراض متبجح ومجاني لمعرفة الراوي الكلية، فإن عدم التوافق الذي تُدخله، يتواطأ ضد الوهم، مُضعِفاً قدرة القصة على الإقناع.

ولكنها تقدم فكرة أيضاً عن التقلبات التي يمكن للراوي، أن يتمتع بها، و**النقلات** التي يمكن أن يكون خاضعاً لها، وهو يحوّل، بهذه القفزات من ضمير نحوي إلى آخر، المنظور الذي يُعرض، انطلاقاً منه ما يُروى.

فلنتأمل في بعض حالات التقلب المشوقة، في هذه **القفزات** أو **النقلات** المكانية للراوي. من المؤكد أنك تتذكر مطلع «**موبي ديك**»، وهو مطلع آخر، من أكثر المطالع بعثاً على التشوش في الرواية العالمية: «*Col me Ismael*» (فلنفترض أنني أدعى إسماعيل.) إنها بداية استثنائية، أليس كذلك؟ بثلاث كلمات إنكليزية فقط، يتوصل ملفيل إلى أن يولّد فينا فضولاً متحرقاً حول هذا الراوي- الشخصية الغامض الذي يخفي عنا هويته، حتى إنه من غير المؤكد أن اسمه إسماعيل. الرؤية المكانية (مكان الراوي) محددة، بكل

تأكيد، على أحسن حال. فإسماعيل يتحدث بلسان الشخص الأول (المتكلم). إنه شخصية أخرى في القصة، وإن لم يكن الشخصية الأهم فيها - فالشخصية الأهم هو القبطان المتعصب، ومدعي الإلهام آخاب (Captain Ahab)، أو ربما هو خصمه، أعني ذلك الغياب الهاجسي المهيمن، وشديد الحضور رغم غيابه، المتمثل في الحوت الأبيض الذي يطارده القبطان، عبر كل بحار العالم -، ولكن إسماعيل، شاهد ومشارك في شطر كبير من تلك المغامرات التي يرويها (والمغامرات التي لم يشارك فيها، يعرفها سماعاً، ويعيد نقلها إلى القارئ). والكاتب يتقيد بهذه الرؤية المكانية، بصرامة، على امتداد القصة. ولكن حتى الفصل الختامي فقط. فحتى ذلك الحين، يكون تماسك الرؤية المكانية مطلقاً، لأن إسماعيل يروي فقط (يعرف فقط) ذاك الذي يستطيع معرفته من خلال تجربته الخاصة، كشخصية مشاركة في القصة. وهو تماسك يعزز قدرة الرواية على الإقناع. ولكن، في النهاية، مثلما تتذكر، تحدث تلك المجزرة الرهيبة، حيث يصفي الوحش البحري الهائل، الحساب مع القبطان آخاب وكل بحارة سفينته «**بيكود**»، وتكون النتيجة، انطلاقاً من رؤية موضوعية، وباسم ذلك التماسك الداخلي للقصة، أن يلقى إسماعيل مصرعه أيضاً، مع بقية رفاقه في تلك المغامرة. ولكن، كيف سيكون ممكناً، لو أنه جرى احترام هذا الحل المنطقي، أن يقص علينا القصة، شخصٌ كان قد مات فيها؟ ومن أجل تجنب عدم التوافق هذا، وكيلا تتحول «**موبي ديك**» إلى قصة خيالية، خرافية وفنتازية، فإن راوي القصة يسردها علينا مما وراء الموت، فملفيل يجعل إسماعيل ينبعث حياً (بمعجزة). وهي حادثة نعلم بها في تذييل ملحق بالقصة. وهذا الملحق لا يكتبه إسماعيل نفسه، وإنما راوٍ-كلي المعرفة، يحتل مكاناً مختلفاً وأكبر من المكان المروي (ذلك أنه يستطيع من مكانه، مراقبة هذا المكان الأخير ووصفه).

ولا حاجة بي إلى أن أقول لك شيئاً لا بد أنك تعرفت عليه منذ زمن: إن هذه النقلات والتبدلات في الراوي، ليست قليلة التواتر في الروايات. بل على العكس تماماً، فمن العادي والطبيعي، ألا يعتمد سرد الروايات (وإن كنا لا نلحظ ذلك للوهلة الأولى) على راوٍ واحد، بل على اثنين أو على عدة رواة أحياناً، يأخذ بعضهم بالكشف عن البعض، مثلما في سباق تتابع، من أجل رواية القصة.

النموذج الأكثر بياناً لهذا التبدل في الرواة - في النقلات المكانية - الذي يرد إلى خاطري، هو رواية فوكنر «**بينما أرقد محتضرة**» التي تروي رحلة أسرة بُندرين في أراضي الجنوب الخرافية، من أجل دفن الأم، آدي بندرين، التي تريد لعظامها أن تُدفن في المكان الذي وُلدت فيه. هذه الرحلة لها ملامح توراتية وملحمية؛ فالجثة تأخذ في التحلل والتفسخ تحت شمس أقصى الجنوب *Deep South* القاسية. ولكن الأسرة تواصل ترحالها دون تأثر، مدفوعة بتلك القناعة المتعصبة التي تميز عادة شخوص فوكنر. هل تتذكر طريقة سرد هذه الرواية. أو بكلمة أدق، من الذي يرويها؟ إنهم رواة كثر: كل أفراد أسرة بندرين. القصة تتشكل بالمرور عبر وعي كل واحد منهم، مؤسسة لمنظور متجول وجمعي. الراوي هو، في جميع الحالات، راوٍ شخصية، مشارك في الحدث، ومستقر في المكان المروي. ولكن، على الرغم من بقاء الرؤية المكانية، في هذا الإطار، دون تغيير، إلا أن هوية الراوي تتبدل من شخصية إلى أخرى، بحيث إن التنقلات في هذه الحالة، لا تتم - كما في «**موبي ديك**» أو «**الكيخوته**» - من رؤية مكانية إلى أخرى، وإنما من شخصية إلى شخصية أخرى، دون الخروج من المكان المروي.

إذا كانت هذه النقلات مبررة، ولها ما يسوغها، فإنها تسهم في تزويد القصة المتخيلة، بقدر أكبر من الزخم والثراء الروحي، وبمزيد من الحيوية، وتكون هذه **النقلات** غير مرئية للقارئ، المستسلم

للإثارة والفضول اللذين توقظهما فيه القصة. ولكنها إذا لم تحقق هذا التأثير بالمقابل، فإنها تتوصل إلى نتيجة عكسية: تصبح هذه الوسائل التقنية ظاهرة للقارئ. ولهذا، تبدو لنا قسرية ومتعسفة، وكأنها قميص جبري، ينزع عن شخصيات القصة العفوية والمصداقية. وليست هذه هي حال «**دون كيخوته**» أو «**موبي ديك**» بالطبع.

وهي ليست أيضاً حالة «**مدام بوفاري**» الرائعة. فهي إنجاز ضخم آخر في الجنس الروائي. نشهد فيها نقلة مكانية شديدة الأهمية أيضاً. هل تتذكر المطلع؟ «كنا في غرفة الدرس، عندما دخل المدير. وكان يتبعه تلميذ جديد يرتدي بدلة أحدية، وحاجب يحمل مقعداً.» من هو الراوي؟ من الذي يتكلم انطلاقاً من هذه الـ «نحن»؟ لن نعرف ذلك أبداً. الشيء الوحيد المؤكد هو أن الأمر يتعلق براوٍ-شخصية، مكانه هو مكان ما يُروى نفسه، شاهد خاص على ذاك الذي يرويه. وهو يرويه انطلاقاً من الشخص الأول الجمعي. وبما أنه يتكلم بلسان الـ «**نحن**»، فلا يمكن استبعاد احتمال أن يكون شخصية جماعية. ربما مجموع تلاميذ ذلك الفصل الذي ينضم إليه بوفاري الفتي. (وأنا نفسي، إذا ما سمحت لي بأن أذكر قزماً إلى جانب المارد فلوبير، رويتُ قصة طويلة، بعنوان «**الجراء**»، من وجهة النظر المكانية لراوٍ-شخصية جمعي: جماعة الأصدقاء في حي البطل المدعو بيتشوليتا كويبار.) إنما يمكن للراوي المعني أن يكون تلميذاً فرداً، يتكلم بصيغة الـ «**نحن**» بدافع التكتم، أو التواضع، أو الخجل. ولكن هذه الرؤية لا تستمر إلا لصفحات قليلة، نسمع فيها، مرتين أو ثلاثاً، هذا الصوت بلسان الشخص الأول (المتكلم) يروي لنا قصة يكون حاضراً فيها بصورة لا لبس فيها كشاهد. ولكن، في لحظة يصعب تحديدها بدقة - وفي هذه الحيلة هناك مأثرة تقنية أخرى - يتوقف هذا الصوت عن أن

يكون راوياً شخصية، وينتقل متحولاً إلى راوٍ كلي المعرفة، غير منتمٍ إلى القصة، مستقراً في مكان مختلف عن مكانها، ولا يعود يروي انطلاقاً من «**نحن**» وإنما بلسان الشخص النحوي الثالث: «**هو**». النقلة في هذه الحالة هي في الرؤية: فقد كانت هذه الرؤية، في البدء، هي رؤية شخصية من شخصيات القصة. وصارت بعد ذلك، رؤية رب كلي المعرفة وغير مرئي، يعرف كل شيء، ويرى كل شيء، ويروي كل شيء، دون أن يظهر مطلقاً، ودون أن يروي عن نفسه، مطلقاً. ويجري التمسك بوجهة النظر هذه، بصرامة، حتى نهاية الرواية.

لقد صاغ فلوبير، في رسائله، نظرية متكاملة حول الجنس الروائي. وكان مؤيداً عنيداً لطريقة بقاء الراوي غير مرئي. ذلك أنه كان يؤكد، أن هذا الذي أسميناه نحن، سيادة التخييل واكتفاءه الذاتي، يعتمد على جعل القارئ ينسى أن هناك من يروي له ما يقرؤه، وأن يتملكه الانطباع بأن العمل يتولد من تلقاء نفسه، تحت بصره، كفعل ذي ضرورة خلقية للرواية نفسها. ولكي يتوصل فلوبير إلى لامرئية الراوي كلي المعرفة، أبدع تقنيات متعددة وصقلها. وأول تلك التقنيات هي، حيادية الراوي وعدم تأثره. فعلى هذا الراوي، أن يقتصر على السرد دون أن يبدي رأيه في ما يرويه. لأن التعليق، والتفسير، وإصدار الأحكام، هي تدخلات من جانب الراوي في القصة، وإعلان عن حضور (مكان وواقع) مختلف عن تلك الحضورات التي تشكل الواقع الروائي، وتتطابق معه. وهو ما يقتل الوهم باكتفاء القصة التخييلة بذاتها، لأنه يكشف طبيعتها العرضية، التفرعية، والتابعة لشيء، لأحد، غريب عن القصة. نظرية فلوبير حول «موضوعية» الراوي، كثمن لعدم ظهوره مرئياً، سار على نهجها، لوقت طويل، الروائيون المحدثون (دون أن يدري كثيرون منهم بذلك). وربما لهذا السبب، لا يكون من المبالغة، تسميته بالروائي

الذي دشن الرواية الحديثة، بوضعه حدوداً تقنية بينها وبين الرواية الرومانسية أو الكلاسيكية.

هذا لا يعني، بكل تأكيد، أننا نعدّ الروايات الرومانسية أو الكلاسيكية مختلة، وغير متناسبة، وتفتقر إلى القدرة على الإقناع؛ لأن الراوي فيها أقل لامرئية، أو لأنه مرئي بمبالغة في بعض الأحيان. لا شيء من هذا. إنه يعني فقط، أننا عندما نقرأ رواية لديكنز، أو فيكتور هوغو، أو فولتير، أو دانييل ديفو، أو ثاكيري Thackeray، يكون علينا أن نعيد تسوية أنفسنا كقراء، وأن نتكيّف مع مشهد مختلف عن الذي عودتنا عليه الرواية الحديثة.

هذا الاختلاف مرتبط بصورة خاصة، بالطريقة المختلفة التي يتصرف بها الراوي كلي المعرفة في هذه الروايات وتلك. فهو في الرواية الحديثة، يكون غير مرئي عادة، أو متكتماً على الأقل. أما في تلك، فهو حضور بارز، بل طاغ في بعض الأحيان، حتى إنه يبدو، وهو يروي لنا القصة، أنه يروي نفسه بالذات، ويستخدم في بعض الأحيان، ما يرويه لنا، كذريعة لتهالكه المفرط في استعراض نفسه.

أليس هذا هو ما يحدث في تلك الرواية العظيمة، من القرن التاسع عشر، «**البؤساء**»؟ إنها واحدة من أكبر عمليات الإبداع السردي، طموحاً، في ذلك القرن الروائي العظيم. قصة معجونة بكل التجارب الاجتماعية، والثقافية، والسياسية الكبرى في عصرها، والتي عاشها فيكتور هوغو، على امتداد ما يقرب من ثلاثين سنة، استغرقتها كتابتها (وقد عاد إلى المخطوط مرات عديدة، بعد فترات انقطاع طويلة). ليس من المبالغة القول إن «البؤساء» هي مشهد هائل لاستعراضية راويها وحبه لذاته – مع أنه راوٍ كلي المعرفة – فهو راوٍ غريب تقنياً، عن العالم المروي، يعتلي

مكاناً خارجياً مشرفاً، ومختلفاً عن ذاك الذي تتطور فيه، وتتقاطع، وتتباعد، حيوات جان فالجان، والمونسنيور بيانفينو، وغافروش، وماريوس، وكوزيت، وكل مملكة الحيوان البشرية في الرواية. ولكن هذا الراوي، في الحقيقة، أكثر حضوراً في القصة من شخصياتها بالذات، فهو ذو شخصية مفرطة الاعتداد بنفسها، ومتعجرفة. وبها جنون عظمة لا يُقاوم. ولا يستطيع معه التوقف عن إقحام نفسه باستمرار، في الوقت الذي يعرض فيه علينا القصة: كثيراً ما يقطع الحدث، قافزاً في بعض الأحيان، إلى الشخص الأول (المتكلم) من الثالث (الغائب)، لكي يبدي رأيه في ما يجري، أو لاستعراض معارفه في الفلسفة، والتاريخ، والأخلاق، والدين، ومحاكمة شخصياته، صاعقاً إياهم بأحكام لا تقبل الاستئناف، أو مطرياً عليهم ورافعاً إياهم إلى السحاب، بسبب سجاياهم التمدنية والروحية. هذا الراوي-الرب (ولم يكن النعت الإلهي أدق استخداماً قط، مما هو عليه هنا) لا يقدم لنا فقط، أدلة متواصلة على وجوده، وعلى الطابع التبعي، بل إنه يعمد كذلك، إلى أن ينشر أمام عيني القارئ، إضافة إلى قناعاته ونظرياته، رهاباته وميوله، دون أدنى قدر من الإخفاء أو الاحتياط، أو الوساوس، مقتنعاً بحقيقته، وبعدالة قضيته في كل ما يعتقده، ويقوله، ويفعله. لو أن هذه التدخلات من الراوي، جاءت من روائي أقل براعة وقوة من فيكتور هوغو، فإنها ستدمر قدرة الرواية على الإقناع، تدميراً كاملاً. هذه التدخلات من جانب الروائي كلي المعرفة، تشكل ما يسميه نقاد التيار الأسلوبي «انقطاع النظام»، وهو عدم تماسك، عدم تناسب يقتل الوهم، ويجرد القصة تماماً، من المصداقية أمام القارئ. ولكن ذلك لا يحدث في «**البؤساء**». لماذا؟ لأن القارئ الحديث، سرعان ما يتكيّف مع هذه التدخلات، ويشعر بها، كجزء لا يتجزأ من النظام السردي، من قصة تخيلية تقوم طبيعتها، في الحقيقة، على قصتين

متداخلتين بصورة حميمة، لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى: الأولى هي قصة الشخصيات والحكاية التي تبدأ بسرقة جان فالجان للشمعدان من بيت المونسنيور بيانفينو، وتنتهي بعد أربعين سنة من ذلك، عندما ينتقل المحكوم السابق بالأشغال الشاقة، بعد أن تَطَّهَر بتضحياته ومناقب حياته البطولية، إلى الأبدية، وذلك الشمعدان بين يديه. والثانية هي قصة الراوي نفسه، بهلوانياته، وصيحاته، وتأملاته، وأحلامه، ونزواته، ومواعظه التي تشكل النص الفكري الموازي.. الستارة الخلفية الأيديولوجية-الفلسفية-الأخلاقية لما هو مروي.

هل يمكننا الآن، أن نحاكي راوي «**البؤساء**» المحب لذاته والمتعسف، فنتوقف عند هذه النقطة، ونقوم بمراجعة لما قلته حول **الراوي**، والرؤية المكانية والمكان الروائي؟ لا أظن أن الفقرة الاعتراضية ستكون دون جدوى، لأنه، إذا لم يكن كل هذا واضحاً، فإنني أخشى من أن أقول لك في ما بعد، مدفوعاً باهتمامك، وتعليقاتك، وأسئلتك، (وسيكون من الصعب عليك أن تقاطعني في هذه التأملات، حول مسألة الشكل الروائي المثيرة)، إنه سيبدو لك مشوشاً، وحتى غير مفهوم.

من أجل حكاية قصة عن طريق الكتابة، يختلق كل مؤلف راياً، هو ممثله أو مفوضه مطلق الصلاحيات في العمل التخييلي، ويكون هذا الراوي نفسه متخيلاً، مثله مثل الشخصيات الأخرى التي سيروي قصتها. إنه مصنوع من الكلمات، وهو يعيش فقط، في هذه الرواية ومن أجلها. ويمكن لهذه الشخصية، الراوي، أن يكون داخل القصة، أو خارجها، أو في موضع ملتبس وغير مؤكد، وذلك حسب سرده للقصة بلسان الشخص الأول في النحو (المتكلم)، أو الثالث (الغائب) أو الثاني (المخاطب): فحسب المكان الذي يشغله الراوي بالنسبة لما يُروى، تختلف المسافة التي تفصله عما يروي ومعرفته

له. من الجلي أنه لا يمكن لراوٍ شخصية أن يعرف - وهو لا يعرف بالتالي أن يصف ويروي - إلا تلك التجارب المحتملة في متناوله، بينما يمكن للراوي كلي المعرفة أن يعرف كل شيء، وأن يكون في كل مكان من العالم الروائي. واختيار هذه الرؤية أو تلك يعني، بالتالي، اختيار شروط محددة، يتوجب على الراوي أن يُخضع نفسه لها حين يروي، وأنه، إذا لم يحترمها، سيكون لها تأثير ضار، مدمر، على القدرة على الإقناع. وعلى التقيد بالحدود التي تفرضها هذه الرؤية المكانية المختارة، يعتمد إلى حد كبير، في الوقت نفسه، أن تفعل تلك القدرة على الإقناع فعلها، وأن يبدو لنا ما يُروى محتملاً، مشرَّباً بهذه «الحقيقة» التي يبدو أن تلك الأكاذيب الكبيرة، أي الروايات الجيدة، تتضمنها.

من المهم جداً التأكيد على أن الروائي يتمتع، عندما يبدع رواية، بالحرية المطلقة، وهو ما يعني، ببساطة، أن التمييز بين أنماط الراوي الثلاثة هذه، باللجوء إلى المكان الذي تشغله في علاقتها بالعالم المروي، لا يعني بأي حال أن موقعها المكاني يستدعي استنفاد خصائصها وشخصيتها، مطلقاً. وقد رأينا، من خلال بعض الأمثلة القليلة، كم يمكن لهؤلاء الرواة كلّيّي المعرفة، هؤلاء الآلهة العارفين بكل شيء، الذين هم رواة روايات فلوبير أو فيكتور هوغو، أن يكونوا مختلفين، ولا حاجة إلى الحديث عن حالة الرواة-الشخصيات الذين يمكن لخصائصهم أن تتنوع، بصورة غير متناهية، مثلما هي حال الشخصيات المتخيلة الأخرى.

لقد رأينا كذلك شيئاً، ربما كان عليّ أن أنوه به منذ البداية، وهو ما لم أفعله لأسباب تتعلق بوضوح العرض، ولكنك تعرفه. وأنا متأكد من ذلك، أو أنك اكتشفته وأنت تقرأ هذه الرسالة، لأنه يرشح بصورة طبيعية من الأمثلة التي ذكرتها. وهو ما يلي: من النادر، بل من المستحيل، أن يكون في الرواية راوٍ واحد. فالشائع هو وجود

عدة رواة، سلسلة من الرواة يتناوبون، بالتوالي، على رواية القصة لنا من منظورات مختلفة. أحياناً ضمن الرؤية المكانية نفسها (رؤية راوٍ-شخصية، في كتب مثل «**ثيلستينا**» أو «**بينما أرقد محتضرة**». ولكليهما مظهر الكتب الدراماتيكية) أو بالقفز، عن طريق النقلات، من رؤية مكانية إلى أخرى، كما في أمثلة ثربانتس وفلوبير وملفيل.

يمكننا أن نمضي أبعد قليلاً، حول النظرة المكانية والنقلات المكانية لرواة الروايات. فإذا ما دنونا لنلقي نظرة مدققة، مُجَمِّدة، مسلحين بعدسة مقرِّبة (وهي طريقة فظيعة بالطبع، وغير مقبولة في قراءة الروايات)، نكتشف، في الواقع، أن هذه النقلات المكانية للراوي لا تحدث فقط، مثلما في الحالات التي استخدمتُها لأوضح الموضوع، بطريقة عامة ولفترات سردية طويلة. بل يمكن لها أن تكون نقلات سريعة، وقصيرة جداً، لا تستمر إلا بضع كلمات. وفيها تحدث نقلة رشيقة وغير ملحوظة للراوي.

ففي كل حوار بين الشخصيات، خال من تحديد المتكلم، على سبيل المثال، هناك نقلة مكانية، وتبدل في الراوي. فإذا كانت لدينا رواية يتكلم فيها كل من بيدرو وماريا، ويرويها حتى هذه اللحظة راوٍ كلي المعرفة، من خارج القصة، ويدخل فيها فجأة هذا الحوار المتبادل:

- أحبك يا ماريا.

- وأنا أيضاً أحبك يا بيدرو.

في اللحظة القصيرة التي يجري فيها تبادل إعلان الحب هذا، انتقل راوي القصة، من راوٍ كلي المعرفة (يروي انطلاقاً من ضمير الغائب «هو») إلى راوٍ شخصية، مشارك في القصة (بيدرو وماريا). وكان هناك بعد ذلك، ضمن هذه الرؤية المكانية للراوي-الشخصية، نقلة أخرى بين شخصيتين (من بيدرو إلى ماريا)، لتعود القصة بعد

ذلك مجدداً إلى الرؤية المكانية للراوي كلي المعرفة. وما كان لتلك النقلات أن تحدث بالطبع لو أن هذا الحوار القصير ورد دون إغفال من هو المتكلم («أحبك يا ماريا»، قالها بيدرو، فردت عليه ماريا: «وأنا أيضاً أحبك يا بيدرو»)، لأن القصة في هذه الحالة، بقيت تُروى من وجهة نظر الراوي كلي المعرفة.

أتبدو لك هذه النقلات الضئيلة، والسريعة إلى حد لا ينتبه معه إليها القارئ، مجرد صغائر لا أهمية لها؟ إنها ليست كذلك. والحقيقة أنه لا وجود لما هو غير مهم في ميدان الشكل، لأن التفاصيل الصغيرة، في تراكمها، هي التي تحسم روعة أو بؤس الصنعة الفنية. المؤكد، على أية حال، هو أن هذه الحرية غير المحدودة التي يتمتع بها المؤلف لخلق راويه وتزويده بصفات مميزة (تحريكه، إخفاؤه، إظهاره، تقريبه، إبعاده، وتحوله إلى رواة مختلفين أو متعددين، ضمن رؤية مكانية واحدة، أو القفز بين أمكنة مختلفة) ليست ولا يمكن لها أن تكون تعسفية. يجب أن تكون مسوغة في خدمة قدرة القصة التي ترويها هذه الرواية على الإقناع. يمكن لتبدل الرؤى المكانية، أن تغني القصة، تكثفها، تصقلها، تلفها بالأسرار، بالغموض، وتمنحها إسقاطات عديدة، وكثيرة الأسطح، أو يمكن لها أيضاً أن تخنقها، وتفكك لحمتها إذا ما جاءت هذه الاستعراضية التقنية (مدعية التقنية في هذه الحالة)، غير مناسبة أو مجانية، أو مجرد تعقيدات مصطنعة أو تشويشات تدمر مصداقية القصة، وتُظهر للقارئ بجلاء طبيعتها كخدعة سافرة، بدلاً من أن تنبثق فيها الحياة - أي الوهم بالحياة -.

تحياتي وآمل أن نتواصل قريباً.

VI
الرسالة السادسة
الزمن

صديقي العزيز:

يسرني أن هذه التأملات حول البناء الروائي، قد كشفت لك بعض السبل، للتوغل في أحشاء التخييل الروائي، مثلما يتوغل دارس المغاور والكهوف في أسرار جبل. وأقترح عليك الآن، بعد أن ألقيتَ نظرة على الخصائص المميزة للراوي، في علاقته بالمكان الروائي (وهو ما أطلقتُ عليه باللغة الأكاديمية المزعجة، تسمية **الرؤية المكانية** في الرواية)، أن نتفحص الآن «الزمن». وهو مظهر لا يقل أهمية عن الشكل السردي، تتوقف على طريقة معالجته، كما «المكان»، بلا زيادة ولا نقصان، قدرة القصة على الإقناع.

ومن الملائم أيضاً، حول هذه المسألة، أن نجلو، منذ البدء، بعض الأحكام المسبقة، وهي أحكام لا يجعلها قِدم العهد أقل زيفاً، لكي نفهم **ما هي** الرواية **وكيف تكون**.

إنني أشير إلى المماثلة الساذجة التي تُطرح عادة بين الزمن الواقعي (ولنسمِّه، متجاوزين الحشو الزائد في الكلام، الزمن التسلسلي [الكرونولوجي] الذي نعيش، نحن قراء الروايات وكتّابها، غارقين فيه)، وزمن التخيل الذي نقرؤه. وهو زمنٌ أو انصرام للوقت، مختلف جوهرياً عن الواقعي. إنه زمن مختلق تماماً، مثلما هو راوي

القصة المتخيلة وشخصياتها المحتجزة فيها. وكما في الرؤية، أو وجهة النظر المكانية، يسكب المؤلف في الرؤية الزمانية، التي نجدها في كل رواية، جرعة قوية من الإبداع والتخيل، على الرغم من أنه، في حالات كثيرة جداً، لا يعي ذلك. فالزمن الذي تدور فيه أحداث الروايات - مثلما هو الراوي، ومثلما هو المكان - هو تخيل أيضاً. فهو طريقة يستغلها الراوي ليحرر إبداعه من العالم الواقعي، ويزوده بذلك الاستقلال الذاتي (الظاهري) الذي تعتمد عليه، أعود وأكرر، قدرتُه على الإقناع.

ومع أن موضوع الزمن، الذي فتن مفكرين ومبدعين كثيرين (منهم بورخيس الذي تخيل نصوصاً كثيرة حوله)، أدى إلى نشوء نظريات متعددة، مختلفة، ومتباعدة؛ إلا أنه يمكن لنا جميعنا، على ما أعتقد، أن نتفق على الأقل، في إقرار هذا التمييز البسيط: هناك زمن متسلسل (كرونولوجي) وزمن نفسي (سيكولوجي). الأول موجود موضوعياً، بغض النظر عن ذاتيتنا، وهو الذي نقيس به حركة الأجرام السماوية في الفضاء، ومختلف الأوضاع التي تتخذها الكواكب في ما بينها. وهذا هو الزمن الذي يقرضنا قرضاً منذ مولدنا، حتى اختفائنا من الحياة؛ ويتحكم بمنحنى الحياة القدري لكل ما هو موجود. ولكن هناك أيضاً زمن سيكولوجي، نعيه بمقتضى ما نفعله أو ما لا نفعله. وهو يتأرجح بطريقة مختلفة جداً في انفعالاتنا. وهذا الزمن ينقضي بسرعة كبيرة جداً، عندما نستمتع ونكون مستغرقين في تجارب انفعالية حادة ومهيجة، تفتننا، تُلهينا، وتستغرقنا. ولكنه يطول بالمقابل، ويبدو بلا نهاية - تصبح الثواني دقائق، والدقائق ساعات - عندما نكون في حالة انتظار أو تألم، ويمنحنا ظرفنا أو وضعنا الخاص (العزلة، الانتظار، الكارثة التي تحيط بنا، توقع شيء يجب، أو لا يجب، أن يحدث) وعياً حاداً

بهذا المرور للوقت الذي يبدو راكداً، مؤجلاً، متوقفاً. والسبب، تحديداً، هو أننا نريده أن يسرع.

وأتجرأ على التأكيد لك بأن هناك قانوناً لا استثناء فيه (وهو قانون آخر من القوانين القليلة جداً في عالم الخيال)، وهو أن زمن الروايات، هو زمن مشيد انطلاقاً من الزمن النفسي (السيكولوجي)، وليس المتسلسل (الكرونولوجي). إنه زمن ذاتي، تضفي عليه حِرفية الروائي (الروائي **الجيد**)، مظهراً موضوعياً، ليتوصل بهذه الطريقة، إلى جعل روايته تنأى عن العالم الواقعي، وتختلف عنه (وهو أمر إجباري لكل تخييل يريد أن يعيش بذاته ولحسابه الخاص).

ربما يصير الأمر أكثر وضوحاً بالاستعانة بمثال. هل قرأتَ تلك القصة الرائعة لأمبروس بيرس Ambrose Bierce، «**حادث على جسر نهر البومة**» (*An occurrence at Owl Creek Bridge*)؟... خلال الحرب الأهلية الأمريكية، يحاول ملاك ثري جنوبي، يدعى بيتون فاركهار، أن يخرّب خط سكة حديد، فيُحكم عليه بالإعدام شنقاً، بتعليقه على جسر. تبدأ القصة عندما توضع الأنشوطة حول عنق هذا الرجل التعس، المحاط بفصيلة جنود مكلفين بتنفيذ حكم الإعدام به. ولكن، ما إن يصدر الأمر بزهق حياته، حتى ينقطع الحبل ويهوي المحكوم بالإعدام إلى النهر. فيسبح حتى يصل إلى الضفة، ويتمكن من الإفلات، سليماً، من الرصاص الذي يطلقه عليه الجنود، من فوق الجسر، ومن الضفة. الراوي كلي المعرفة، يروي عن قرب شديد من الوعي المتحرك لبيتون فاركهار الذي نراه يهرب، عبر الغابة، مُطَارَداً، ومُستذكراً أحداثاً من ماضيه، وآخذاً بالاقتراب من ذلك البيت الذي تعيش، وتنتظره فيه، المرأة التي يحبها، وحيث سيشعر، لدى وصوله إليه، بأنه قد ضلل مطارديه، وأنه أفلت منهم. السرد يبعث على الغم، مثلما هو هروبه المحفوف بالمخاطر. ها هو البيت هناك، ضمن مجال الرؤية. المُطارَد يراه أخيراً، وما إن يجتاز العتبة،

حتى يظهر شبح زوجته. وفي اللحظة التي يعانقها فيها، يطبق على عنق المحكوم بالإعدام، حبلُ المشنقة الذي كان قد بدأ يضيق في بداية القصة، قبل ثانية واحدة أو ثانيتين. لقد حدث كل ذلك في لحظة سريعة خاطفة؛ فقد كانت رؤيا آنية سريعة، وسّعها السرد بتوليد زمن آخر، خاص، من الكلمات، مختلف عن الزمن الواقعي (الذي يكاد لا يزيد عن ثانية واحدة، زمن حدوث القصة الموضوعي). أليس واضحاً في هذا المثال، الطريقة التي يبني بها الخيال زمنه **الخاص**، انطلاقاً من الزمن السيكولوجي؟

تنويع آخر على هذا الموضوع نفسه، هو قصة مشهورة أخرى لبورخيس. «**المعجزة السرية**»، حيث، في لحظة تنفيذ الإعدام بالكاتب والشاعر التشيكي جارومير هلاديك، يمنحه الرب سنة إضافية كاملة من الحياة، لكي يُنهي - ذهنياً - تأليف مسرحيته الشعرية «**الأعداء**» التي كان يخطط، طوال حياته، لكتابتها. السنة التي يتمكن خلالها، من إنجاز هذا العمل الطموح، في حميمية وعيه، تنقضي بين صدور الأمر «نار!» الذي يُصدره قائد فصيلة الإعدام، وارتطام الرصاصات التي تمزق جسد المحكوم رمياً بالرصاص. هذا يعني في جزء من الثانية، في زمن متناهي القِصر. كل التخييل (ولا سيما **الجيد** منه) له زمنه الخاص، نظام زمني مقدر له مسبقاً، يختلف عن الزمن الواقعي الذي نعيش فيه، نحن القراء.

الخطوة الأولى لتحديد الخصائص الأصلية للزمن الروائي، مثلما هي الحال بالنسبة إلى المكان، هي التقصي في كل رواية بعينها عن **الرؤية الزمانية** التي يجب عدم خلطها أبداً، مع **الرؤية المكانية**، بالرغم من أنهما توجدان، في الممارسة العملية، متحدتين، بصورة متداخلة، أحشائياً.

وبما أنه ليست هناك طريقة للتخلص من التعاريف (وأنا واثق من أن ذلك يزعجك كثيراً مثلما يزعجني، لأنك تشعر بأن التعاريف تخرش عالم الأدب، غير القابل للتكهن المسبق)، فلنغامر بهذا التعريف: **وجهة النظر (أو الرؤية) الزمانية** هي العلاقة القائمة، في أي رواية، بين زمن الراوي، وزمن ما يُروى. وكما في الرؤية المكانية، فإن الاحتمالات التي يمكن للروائي أن يختارها، هي ثلاثة فقط (مع أن التنويعات في كل واحدة من هذه الحالات متعددة) وهي محددة بزمن الفعل النحوي الذي يروي الراوي القصة من خلاله:

آ) يمكن لزمن الراوي وزمن ما يُروى أن يتطابقا، ويكونا زمناً واحداً. في هذه الحالة، يروي الراوي من خلال الحاضر النحوي (المضارع).

ب) يمكن للراوي أن يروي انطلاقاً من الماضي، أحداثاً تجري في الحاضر أو المستقبل. وأخيراً؛

ج) يمكن للراوي أن يتموضع في الحاضر أو المستقبل، لكي يروي أحداثاً جرت في الماضي البعيد أو القريب.

مع أنه يمكن لهذه الفروقات، المصاغة بتجريد، أن تبدو صعبة ومعقدة بعض الشيء. إلا أنها واضحة بصورة كافية، ويمكن التقاطها فوراً، ما إن ندقق في زمن الفعل (نحوياً) الذي استقر فيه الراوي لكي يسرد القصة.

ولنأخذ مثلاً على ذلك، ليس رواية، وإنما قصة قصيرة، ربما هي أقصر القصص على الإطلاق (وواحدة من أفضلها) في العالم. إنها قصة «**الديناصور**» للغواتيمالي أغوستو مونتيروسو. وتتألف من جملة واحدة فقط:

«عندما استيقظَ، كان الديناصور لا يزال هناك.»

قصة محكمة، أليس كذلك؟ ذات قدرة فريدة على الإقناع،

بفضل إيجازها، وفعاليتها، وتلونها، وقدرتها الإيحائية، ودقة صنعتها. فإذا قمعنا في أنفسنا، كل القراءات الغنية **الأخرى** المحتملة لهذه الدّرة القصصية، وركزنا على **الرؤية الزمانية** فيها متسائلين: في زمن أي فعل يحدث ما يُروى؟ إنه الماضي المطلق: «استيقظَ». أما الراوي فمتموضع في المستقبل، كي يروي حدثاً جرى. متى؟ في الماضي القريب أو البعيد بالنسبة لهذا المستقبل الذي يستقر فيه الراوي؟ في الماضي البعيد. كيف أعرف أن زمن ما يُروى هو الماضي البعيد وليس القريب، بالنسبة إلى زمن الراوي؟ لأن هناك، بين هذين الزمنين، فجوة لا يمكن تجاوزها، فجوة زمنية، بوابة مغلقة ألغت أي رابطة أو علاقة استمرار وتواصل بينهما. هذه هي السمة المميزة لزمن الفعل الذي يستخدمه الراوي: إبعاد الحدث وحصره في ماضٍ (الماضي المطلق) منقطعاً، مفصولاً عن الزمن الذي هو فيه. الحدث في «**الديناصور**» يجري، إذن، في الماضي البعيد بالنسبة لزمن الراوي. هذا يعني أن الرؤية الزمانية هي من النوع (ج)، وهي ضمن هذا النوع، أحد تنويعين اثنين محتملين فيه:

- زمن المستقبل (وهو زمن الراوي).
- زمن ماضٍ بعيد (زمن ما يُروى).

ما هو زمن الفعل الذي كان لا بد للراوي من أن يستخدمه، حتى يتوافق زمنه مع ماضٍ بعيد لهذا المستقبل الذي يتواجد فيه الراوي؟ إنه التالي (وليعذرني أغوستو مونتيروسو، لهذه التصرفات في نصه البديع):

«عندما كان قد استيقظ، كان الديناصور لا يزال هناك.»

الماضي القريب (الزمن المفضل لدى أثورين، نقول ذلك بصورة عابرة، والذي تُروى به جميع رواياته تقريباً) يتمتع بفضيلة قص أحداث، تمتد متواصلة، مع أنها تحدث في الماضي، حتى تلامس

الحاضر. أحداث تدوم، وتبدو كما لو أنها قد حدثت للتو، في اللحظة نفسها التي نرويها فيها. هذا الماضي القريب جداً، المباشر، ليس مفصولاً بصورة لا مفر منها، عن الراوي، كما في الحالة السابقة («استيقظَ»)؛ فالراوي وما يُروى موجودان قريبين جداً إلى حد يمكن معه لمسهما تقريباً، وهو شيء مختلف عن ذلك البعد، عميق الغور، للماضي المطلق الذي يرمي نحو مستقبل مستقل بذاته عن عالم الراوي، عالم بلا علاقة بالماضي الذي يجري فيه الحدث.

لقد صار واضحاً لدينا، على ما أعتقد، من خلال هذا المثال، واحد من احتمالات **الرؤية الزمانية** الثلاثة (في تنويعيه) لهذه العلاقة: علاقة راوٍ متموضع في المستقبل، يروي أحداثاً وقعت في الماضي البعيد أو في الماضي القريب (الحالة ج).

فلننتقل الآن، مستفيدين كذلك من «**الديناصور**»، إلى تمثل الحالة الأولى (آ)، وهي الأكثر سهولة ووضوحاً بين الحالات الثلاث: تلك التي يتوافق فيها زمن الراوي وزمن ما يُروى. وتتطلب هذه **الرؤية الزمانية** أن يروي الراوي انطلاقاً من مضارع آني الدلالة:

«يستيقظ ولا يزال الديناصور هناك.»

الراوي والمروي يتقاسمان الزمن نفسه. القصة **تجري** بينما الراوي يرويها لنا. القصة تحدث بالتزامن مع رواية الراوي لها. العلاقة هنا مختلفة عن الحالة السابقة التي نرى فيها زمنين متفاوتين، ويمتلك الراوي فيها، لوجوده في زمن تالٍ للأحداث التي يرويها، رؤية زمنية ناجزة، شاملة، لما يرويه. في الحالة (آ)، تكون المعرفة أو المنظور المتوفر للراوي أكثر ضيقاً. فهو يحيط بما يحدث في أثناء حدوثه فقط، أي في سياق روايته له. عندما يختلط زمن الراوي والزمن المروي بفضل المضارع آني الدلالة (مثلما يجري عادة في روايات صمويل بيكيت أو روايات روب-غرييه) فإن آنيّة ما يُروى

تكون قصوى؛ بينما تكون دنيا، عندما يُروى بالماضي المطلق، ومتوسطة فقط عندما يُروى بصيغة الماضي التام.

فلنمض الآن إلى الحالة (ب)، الأقل تواتراً، وهي الأكثر تعقيداً بالتأكيد: الراوي يستقر في الماضي، لكي يروي أحداثاً لم تحدث بعد، أحداثاً ستجري في مستقبل قريب أو بعيد. وإليك أمثلة على تنويعات محتملة لهذه **الرؤية الزمانية**:

آ) «ستستيقظ وتجد أن الديناصور لا يزال هناك.»

ب) «عندما ستستيقظ، سيكون الديناصور لا يزال هناك.»

ج) عندما ستكون قد استيقظت، سيكون الديناصور لا يزال هناك»

كل حالة من هذه الحالات (وهناك حالات محتملة أخرى) تشكل تلوناً خفيفاً، وتُقر مسافة مختلفة بين زمن الراوي والعالم المروي. ولكن العامل المشترك هو أن الراوي فيها جميعها، يروي أحداثاً لم تحدث بعد، وإنما ستحدث بعد أن يكون هو قد انتهى من سردها؛ ويُثقل بالتالي، على تلك الأحداث، ترددٌ جوهري: إذ لا يتوفر اليقين نفسه بحدوثها مثلما يكون الأمر عندما يتموضع الراوي في الحاضر أو في المستقبل، ليروي أحداثاً حدثت، أو آخذة بالحدوث بينما هو يرويها. ففضلاً عن تضميخ ما يُروى بالنسبية وبطبيعة مشكوك فيها وملتبسة، فإن الراوي القابع في الماضي، ليروي أحداثاً ستجري في مستقبل بعيد أو قريب، يتمكن من الكشف عن نفسه بقوة أكبر، وإظهار قدراته الشاملة ومعرفته بكل شيء في العالم المتخيل، فتبدو قصته، لاستخدامه أفعالاً زمنية مستقبلية، متوالية من صيغ الأمر، تتوالى فيها أوامر لكي يحدث ما يرويه. ويكون بروز شخصية الراوي مطلقاً، ومُرهقاً، عندما تروى القصة انطلاقاً من هذه **النظرة الزمانية**. ولهذا لا يمكن للراوي أن

يستخدمها دون أن يكون مدركاً ذلك، أي إلا إذا هو أراد، من خلال عدم اليقين ذاك، وتلك الاستعراضية لسطوة الراوي، أن يروي شيئاً لا يمكن له أن يتوصل إلى القدرة على الإقناع **إلا إذا روي** هكذا.

بعد أن تم لنا تحديد **الرؤى الزمانية الثلاث** المحتملة، مع التنويعات التي تتقبلها كل واحدة منها، وبعد أن أقررنا بأن طريقة تقصيها، هي في مراجعة الزمن النحوي الذي يسرد الراوي انطلاقاً منه، والذي تحدث فيه القصة المروية، يصبح من الضروري أن نضيف أنه من النادر أن تكون هناك **رؤية زمانية** واحدة في القصة المتخيلة. فالمعهود هو، على الرغم من وجود واحدة سائدة، أن يتنقل الراوي بين عدة **رؤى زمانية** مختلفة، من خلال **نقلات** (تبدلات الزمن النحوي) تكون أكثر فعالية، كلما كانت أقل لفتاً للانتباه، ومرت على القارئ دون أن يلحظها. وهذا يمكن التوصل إليه من خلال تماسك النظام الزمني (أن تتم نقلات زمن الراوي و/أو الزمن المروي وفق قاعدة معينة) ومن خلال ضرورة النقلات، أي ألا تبدو مجرد نزوات، ومحض استعراضية، وإنما أن تقدم دلالة أكبر - تكثيف، تعقيد، تصعيد، تنوع، كشف - للشخصيات وللقصة.

يمكن لنا القول، دون الدخول في التقنية المدعية، ولا سيما حول الروايات الحديثة، إن القصة تدور فيها، فيما يتعلق بالزمن، مثلما تدور في المكان؛ ذلك أن الزمن الروائي هو شيء يتطاول، يتباطأ، يتجمد، أو يندفع مسرعاً بصورة دوارية. فالقصة **تتحرك** في زمن التخييل كما لو أنها تتحرك في قطعة من الأرض، تذهب وتجيء فيها، تتقدم بقفزات واسعة أو بخطوات صغيرة جداً، ملغية فترات كرونولوجية كبيرة، ثم ترجع في ما بعد، لتتذكر ذلك الزمن الضائع، قافزة من الماضي إلى المستقبل، ومن المستقبل إلى الماضي، بحرية محرمة علينا، نحن الكائنات التي من لحم وعظم، في الحياة

الواقعية. إن زمن التخييل هذا، هو اختلاق إذن، مثلما هو الراوي.

فلننظر في بعض نماذج البناء الأصيلة (أو، بعبارة أدق، ذات الأصالة المرئية بوضوح أكبر، لأنها جميعها أصيلة) للزمن الروائي. فالتسلسل الكرونولوجي لقصة أليخو كاربينتيير **«رحلة إلى البذرة»**، بدلاً من أن يتقدم من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى المستقبل، نراه يتقدم في اتجاه معاكس تماماً: ففي بداية القصة، يكون بطلها دون مارثيال، ماركيز كابيانياس، عجوزاً هرماً يحتضر. وابتداء من هذه اللحظة نراه يتقدم نحو كهولته، ثم شبابه، فطفولته، وأخيراً إلى عالم أحاسيس محضة وغير واعية («عالم حسي ولمسي»)، لأن هذه الشخصية، لمّا تولد بعد، إنها في حالة جنينية في الرحم الأمومي. هذا لا يعني أن القصة مروية بصورة معكوسة؛ وإنما الزمن، في هذا العالم التخيلي، هو الذي يتقدم إلى الوراء. وبما أننا نتحدث عن حالات جنينية سابقة للولادة، فربما يكون من المناسب، تذكر حالة رواية أخرى واسعة الشهرة، إنها **تريسترام شاندي** (*Tristram Shande*) للكاتب لورانس ستيرن Laurence Sterne. ففي صفحاتها الأولى - وهي بضع عشرات - تروي سيرة حياة البطل-الراوي، قبل أن يولد، بتفاصيل ساخرة حول تشكله المعقد، كنطفة، وتكونه الجنيني في بطن أمه، ومجيئه إلى الدنيا. حركة القصة الملتوية والحلزونية، الذاهبة والآيبة، تجعل من البنية الزمانية في **«تريسترام شاندي»** عملاً إبداعياً غريباً ومثيراً للفضول.

كثيراً ما يحدث أيضاً، ألا يكون هناك في القصص، زمن واحد، وإنما زمنان أو أكثر، أو أنظمة زمانية متعايشة فيما بينها. ففي أشهر روايات غونتر غراس مثلاً، **«طبل الصفيح»** ينقضي الزمن بصورة طبيعية بالنسبة إلى الجميع، باستثناء البطل، أوسكار ماتريزث (صاحب الصوت الندي والطبل) الذي يقرر عدم النمو، وقف التسلسل الزمني، أي إلغاء الزمن. ويتوصل إلى ذلك، فيتوقف

عن النمو ويعيش نوعاً من الأبدية، محاطاً بعالم، في ما حوله، خاضع لاستهلاك قدري يفرضه الإله كرونوس[1]، وآخذ بالهرم، والفناء والتجدد. كل الأشياء يحدث لها ذلك، وجميع الناس، باستثنائه هو.

موضوع إلغاء الزمن ونتائجه المحتملة (وهي تبعث القشعريرة في البدن، حسب شهادة قصص التخييل)، هو موضوع شائع في الرواية. إنه يظهر، على سبيل المثال، في واحدة من قصص سيمون دي بوفوار غير المتقنة تماماً، «**جميع الرجال فانون**» (*Tous les homms sont mortels*). أما خوليو كورتاثر فيتدبر الأمر، عن طريق لعبة بهلوانية تقنية، لكي يفتت، إلى نتف، قانون الفناء المحتم الذي يخضع له كل ما هو موجود. فالقارئ الذي يقرأ «**لعبة الحجلة**» متبعاً تعليمات **جدول التوجيه** الذي يقترحه الراوي في بداية الرواية، لن ينتهي **أبداً** من قراءتها، لأن الرواية تنتهي بفصلين أخيرين، يحيل كل منهما القارئ إلى الفصل الآخر بصورة متتالية. مما يفرض، نظرياً (وليس عملياً بالطبع)، على القارئ المطيع والمنضبط، أن يُمضي بقية حياته في قراءة هذين الفصلين، عالقاً في متاهة زمنية، دون أي إمكانية للخروج منها.

لقد كان بورخيس مغرماً بالاستشهاد بقصة هـ. ج. ويلز «**آلة الزمن**» *The time machine*، حيث يسافر رجلٌ إلى المستقبل ويرجع منه، وفي يده وردة، كبرهان على مغامرته. تلك الوردة الاستثنائية - التي لم تولد بعد - كانت تستثير مخيلة بورخيس كمثال للشيء الخيالي (الفنتازي).

حالة أخرى للزمن الموازي، هي قصة أدولفو بيوي كاساريس «الحبكة السماوية» *La trama celeste*، التي يضيع فيها طيار

---

[1] كرونوس Cronos: إله الزمن عند الإغريق.

بطائرته، ثم يظهر بعد ذلك، ليروي مغامرة استثنائية غريبة لا يصدقها أحد: لقد حط بطائرته في زمن مختلف عن ذلك الذي أقلع منه، لأنه لا يوجد في هذا الكون زمن واحد، وإنما عدة أزمنة، مختلفة ومتوازية، تتعايش بصورة سرية غامضة. كل منها مع أشيائه، وأناسه، وإيقاعه الخاص، دون أن تتمكن من التواصل فيما بينها، اللهم إلا في حالات استثنائية، مثلما هي حادثة هذا الطيار التي تتيح لنا اكتشاف بنية كون هي أشبه بهرم من الطبقات الزمانية المتتالية، دون وجود اتصال فيما بينها.

الشكل المعاكس لهذه العوالم الزمانية، هو الزمن المكثف، حيث يأخذ توالي الزمن وانصرامه بالركود إلى حدّ التوقف تقريباً. وكما نتذكر، فإن رواية «**أوليسيس**» الضخمة، لجيمس جويس، تكاد لا تروي أكثر من أربع وعشرين ساعة في حياة ليوبولد بلوم.

عند هذا المستوى من هذه الرسالة الطويلة، يجب أن تكون متحرقاً لمقاطعتي بملاحظة تحرق شفتيك: «ولكنني ألمح، في كل ما كتبته حتى الآن، حول **الرؤية الزمانية**، خليطاً من أشياء مختلفة: الزمن كموضوع أو حكاية (مثلما هي الحال عند أليخو كاربينتيير وبيوي كاساريس) والزمن كشكل، كبناء سردي تُبث ضمنه القصة (كما في حالة الزمن الأبدي في **لعبة الحجلة**)». هذه الملاحظة صحيحة جداً. وعذري الوحيد (وهو عذر نسبي في الواقع) أنني انسقت في هذه البلبلة، بصورة متعمدة. لماذا؟ لأني أعتقد بأنه، في هذا المظهر من الرواية تحديداً، مظهر الرؤية الزمانية، يمكن لنا أن نلاحظ بصورة أفضل، إلى أي حد لا يمكن الفصل بين «الشكل» و«المحتوى» اللذين عمدتُ إلى الفصل بينهما بطريقة متعسفة، لكي أتفحص كيف هو هذا المظهر، وما هو تشريحه السري.

الزمن في كل رواية، وأعود لأكرر، هو ابتكار شكلي؛ لأن القصة

فـيه، تجـري بطريقـة لا يمكـن أن تكـون مطابقـة ولا مشـابهة، لما هـو عليه الحال فـي الحياة الواقعية. وفـي الوقت نفسه، فإن هذا التوالي الزمنـي التخيلـي، أي العلاقـة بـين زمـن الـراوي وزمـن مـا هـو مـروي، يعتمـد بالكـامل، علـى القصـة التـي تُـروى، مسـتخدمة ذلـك المنظـور الزمـانـي. ويمكـن قـول هـذا الشـيء نفسـه معكوسـاً أيضـاً: إن القصـة التـي ترويهـا الروايـة، **تعتمد** بصـورة مماثلـة علـى الرؤيـة الزمانيـة. والواقع أن الأمر يتعلق هنا بالشـيء نفسه، بشـيء غير قـابل للفصـل، حين نخرج من المستوى النظـري الـذي نتحـرك ضمنـه، ونقـترب مـن روايات محددة بعينها. ففيها نكتشف أنه لا وجود لـ «شـكل» (سـواء مكـاني أو زمـاني أو فـي مستوى الواقـع) يمكـن لـه أن ينفصـل عـن القصة التي تكتسب جسداً وحياة (أو لا تتوصل إلى ذلك) من خـلال الكلمات التي ترويها.

ولكن، فلنتقدم أكثر قليلاً، حـول الزمـن والروايـة، بـالحديث عـن شيء خَلقي فـي كل قصة تخيلية. ففـي كل قصـص التخييل، يمكننـا تحديـد لحظـات يبـدو أن الزمـن فـيها قـد تكثـف، وينكشـف للقـارئ بطريقة مذهلة فـي حيويتها، مستحوذاً على اهتمامه بالكـامل، بينمـا هنـاك فـترات أخـرى، ينحـدر فـيها التكثيـف وينتقـص مـن حيويـة الأحداث، فتنأى هذه الأحداث عندئذ، عن اهتمامنـا، وتكون عـاجزة عـن تركيزه، بسبب طابعها الروتيني، المتوقع. ذلك أنها تنقل إلينـا معلومات أو تعليقات من نوع «الحشوة» المحض، مهمتها الوحيدة هي الربـط بـين شـخصيات، أو أحـداث، سـتبقى مـن دونـها، مبعـثرة لا تواصل بينها. يمكننـا أن نطلق تسمية **فوهة البركان** (**أزمنة حيوية**، ذات حد أقصى من التركيز المعيشي) على تلك المقاطع أو الفصـول، **وأزمنة ميتة** أو متعدية، على الأخرى. ومع ذلك، سيكون مـن غـير العدل، أن نؤنب روائياً على وجـود أزمنـة ميتـة، أو مقـاطع للربـط المحض فـي رواياته. فهذه المقاطع لها فائدتها أيضاً، من أجل إقرار

التواصل والاستمرارية، والمضي قدماً في خلق الوهم بعالم، وبكائنات غارقة في نسيج اجتماعي، مما تقدمه الروايات. يمكن للشعر أن يكون جنساً تكثيفياً، منقحاً حتى الجوهر، دون شوائب. أما الرواية، فلا. فالرواية فسيحة، تنبسط في الزمن (زمن تخلقه هي)، تتظاهر بكونها «قصة»، تروي مسيرة شخصية أو أكثر ضمن سياق اجتماعي معين. وهذا كله يتطلب منها مادة **معلومات** رابطة، تواصلية، لا بد منها، فضلاً عن فوهات البركان، أو تلك المقاطع ذات الحيوية القصوى التي تجعل القصة تتقدم وتقفز قفزات واسعة (مبدلة طبيعتها أحياناً، بتوجيهها نحو المستقبل أو الماضي، مبلغة بذلك عن خلفيات أو عن حالات غموض لا ريب فيها).

هذا التوليف للفوهات البركانية، أو الأزمنة الحية، مع الأزمنة الميتة أو المتعدية، يحدد شكل الزمن الروائي.. أي النظام التسلسلي (الكرونولوجي) الخاص الذي تتضمنه القصص المكتوبة. وهو شيء يمكن لنا أن نوجزه في ثلاثة أنماط من **الرؤية الزمانية**. ولكنني أستبق الأمور لأؤكد لك، على الرغم من أننا قد تقدمنا بعض الشيء - من خلال ما قلته حتى الآن عن الزمن - في تقصي خصائص التخيل الروائي، إلا أنه ما زال أمامنا خبز كثير نقطِّعه. وهذه أمور ستطل من تلقاء ذاتها، مع تناولنا لأوجه أخرى من الصنعة الروائية. لأننا سنواصل نشر شلة الخيوط غير المتناهية هذه. أليس كذلك؟

هاأنتذا ترى، لقد سحبتني من لساني. ولم تعد هناك الآن طريقة لإسكاتي.

تحية قلبية، وإلى اللقاء.

VII

الرسالة السابعة

مستوى الواقع

صديقي العزيز:

أشكرك جزيل الشكر على ردّك السريع، وعلى رغبتك في أن نواصل ارتيادنا لهذا التشريح الروائي. ويسعدني كذلك، معرفة أنه ليس لديك اعتراضات كثيرة على الرؤيتين (وجهتي النظر) المكانية والزمانية في الرواية.

غير أنني أخشى أن الرؤية التي سنبحثها الآن، وهي مماثلة في الأهمية للسابقتين، لن يبدو لك تقبلها بالأمر السهل. لأننا ندخل الآن ميداناً أكثر انزلاقاً بما لا يقارن، من ميداني المكان والزمان. ولكن، دعنا من إضاعة الوقت في المقدمات.

ولكي نبدأ بأسهل الأمور، أي بتعريف عام، فلنقل إن رؤية (أو وجهة نظر) **مستوى الواقع** هي العلاقة القائمة بين مستوى، أو طبقة الواقع التي يقف فيها الراوي لكي يروي الرواية من جهة، ومستوى أو طبقة الواقع التي تدور فيها أحداث ما يُروى من جهة أخرى. وفي هذه الحالة أيضاً، كما في رؤيتي الزمان والمكان، يمكن لمستويي الراوي وما يُروى، أن يتطابقا أو أن يكونا مختلفين. وهذه العلاقة تحدد التخيلات الروائية المختلفة.

إنني أخمن ماهيّة اعتراضك الأول. «إذا كان من السهل، في ما يتعلق بالمكان، تحديد الاحتمالات الثلاثة الممكنة لتلك الرؤية - راوٍ

موجود ضمن ما يُروى، أو خارجه، أو ملتبس -، والشيء نفسه بالنسبة للزمن - نظراً للإطارات المتعارف عليها لكل تسلسل زمني: حاضر، وماض، ومستقبل -، ألن نواجه حالات غير متناهية، ولا يمكن الإحاطة بها، في ما يتعلق بمستوى الواقع؟» لا شك في ذلك. فمن وجهة نظر نظرية، يمكن للواقع أن ينقسم ويتفرع إلى كثرة لا حصر لها من المستويات، وأن يُفسح المجال بالتالي، إلى ما لا حصر له من وجهات النظر (الرؤى) حول الواقع الروائي. ولكن عليك يا صديقي العزيز، ألا تسمح لهذه الفرضية المدوخة بأن تُثقل عليك. ولحسن الحظ أنه، عندما ننتقل من النظرية إلى الممارسة (وهنا يوجد مستويان من الواقع مميزان تماماً)، يتأكد لنا أن التخييل لا يتحرك، في الحقيقة، إلا ضمن عدد محدود من مستويات الواقع، وأنه يمكن لنا بالتالي، أن نتوصل إلى التعرف، دون محاولة استنفادها جميعها، على هذه الرؤية لمستوى الواقع (أنا أيضاً لا تروقني هذه التسمية. ولكنني لم أجد أفضل منها).

ربما كان المستويان الأكثر استقلالية ذاتية، وتعارضاً، اللذان يمكن تواترهما، هما مستوى عالم «واقعي» ومستوى عالم «فنتازي». (وأستخدم الأقواس لأؤكد على مدى نسبية هذين المفهومين اللذين لن نتوصل من دونهما، مع ذلك، إلى التفاهم فيما بيننا. بل ربما لن نتمكن حتى من استخدام اللغة.) إنني متأكد من أنك ستتقبل، وإن كان ذلك لا يروقك كثيراً (وأنا أيضاً)، أن نطلق صفة واقع أو واقعي (كنقيض لفنتازي) على كل شخص أو شيء أو حدث يمكن لنا التعرف عليه والتحقق منه، من خلال تجربتنا الخاصة عن العالم. ونطلق صفة فنتازي، على ما ليس كذلك. فصفة الفنتازي تتضمن، إذن، الكثير من المراتب المختلفة: السحري، الإعجازي، الخرافي، الأسطوري، إلى آخره.

وبالاتفاق مؤقتاً، حول هذه المسألة، سأقول لك إن هذه هي واحدة من علاقات مستوى الواقع، المتناقضة أو المتوافقة، التي يمكن ورودها في الرواية بين الراوي والمروي. ولكي يتبدى ذلك بوضوح أكبر، فلنتوجه إلى مثال ملموس، مستفيدين، مرة أخرى، من عمل أغوستو مونتيروسو البارع والمقتضب جداً، «**الديناصور**»:

«عندما استيقظَ، كان الديناصور لا يزال هناك.»

ما هي رؤية مستوى الواقع في هذه القصة؟ ستتفق معي على أن **ما هو مروي** (السرد) يستقر في مستوى خيالي (فنتازي). ذلك أنه من المستحيل، في العالم الواقعي الذي نعرفه أنا وأنت، من خلال تجربتنا، أن تتحول حيوانات ما قبل التاريخ تلك، والتي تظهر لنا في الأحلام - في الكوابيس - إلى واقع ملموس، وأن نجدها متجسدة عند طرف سريرنا، حين نفتح أعيننا. من الجلي إذن، أن **مستوى الواقع** في ما يُروى هنا، هو المتخيل أو الفنتازي. وهل هذا هو أيضاً المستوى الذي يقف فيه الراوي (كلي المعرفة واللاشخصي) الذي يروي لنا القصة؟ إنني أتجرأ على أن أقول: لا، وعلى القول إن هذا الراوي قد استقر، بالأصح، في مستوى واقعي. هذا يعني، في مستوى مخالف ومناقض، في جوهره، لمستوى ما يرويه. كيف أعرف ذلك؟ من إشارة مقتضبة جداً، ولكنها واضحة لا لبس فيها. ولنقل إنها كلمة سر للقارئ، يقدمها لنا الراوي المقتصد في الكلام، حين يروي لنا هذه القصة المضغوطة: إنها التعبير الظرفي «**لا يزال**». فما تتضمنه هذه الكلمة، ليس ظرفاً زمانياً موضوعياً وحسب، بل هي تشير لنا إلى المعجزة (انتقال الديناصور من اللاواقعية الحلمية إلى الواقع الموضوعي). وهي في الوقت نفسه، لفت انتباه، وإعراب عن المفاجأة، أو الانبهار، حيال الحدث الاستثنائي. هذه الـ «**لا يزال**» تحمل إشارات تعجب غير مرئية عند

خاصرتها؛ وهي تحثنا، بصورة مضمرة، على أن نُفاجأ بالحدث العجيب. («لاحظ المصادفة الباهرة: الديناصور **لا يزال** هناك، بينما يُفترض إلا يكون موجوداً، لأن هذه الأمور لا تحدث في الواقع الواقعي، وإنما هي ممكنة الحدوث في الواقع الفنتازي.») وهكذا، فإن هذا الراوي يروي من واقع موضوعي؛ وإلا لما حثنا، من خلال استخدامه الحكيم، لظرف ملتبس المعنى، لأن نعي انتقال الديناصور من الحلم إلى الحياة، من المتخيل إلى الملموس.

رؤية مستوى الواقع هنا، في الديناصور، هي إذن: راوٍ مستقر في عالم واقعي، يشير إلى حدث خيالي. هل تتذكر مثالاً آخر مشابهاً لهذا الرؤية؟ ما الذي يحدث، على سبيل المثال، في قصة هنري جيمس الطويلة -أو روايته القصيرة- «دورة اللولب» *The turn of the screw* التي ذكرناها سابقاً؟ البيت الريفي المرعب الذي تدور فيه أحداث القصة، «**بلي**»، يأوي أشباحاً تظهر للأطفال- الشخصيات الساكين ولمربيتهم. وشهادة هذه المربية - التي ينقلها إلينا «راوٍ شخصية» آخر - هي عماد كل ما يحدث. وهكذا، ليس هناك من شك في أن ما يُروى - الموضوع، الحكاية - يقع في قصة جيمس، في المستوى الخيالي. ولكن، في أي مستوى يتموضع الراوي؟ لقد بدأت الأمور تتعقد قليلاً، مثلما هي الحال دائماً مع هنري جيمس، وهو ساحر ذو موارد هائلة في مواءمة الرؤى والتلاعب بها. وبفضل ذلك، تمتلك قصصه، على الدوام، هالة من بعد النظر، والغموض، وتحتمل تأويلات شديدة التنوع. فلنتذكر أنه لا يوجد في القصة راوٍ **واحد**، وإنما راويان **اثنان** (أم أنهم ثلاثة، إذا ما أضفنا الراوي غير المرئي والعارف بكل شيء الذي يسبق في كل شيء، من لامرئيته، الراوي الشخصية؟) هناك راوٍ أول أو أوليّ، غير مسمى، يخبرنا بأنه سمع صديقه دوغلاس يقرأ قصة، كتبتها المربية

نفسها التي تروي لنا قصة الأشباح. ذاك الراوي الأول يتموضع، بصورة مرئية، في مستوى «الواقع» أو في مستوى «واقعي»، لكي ينقل هذه القصة الخيالية التي تحيره وتذهله، مثلما تحيرنا وتذهلنا، نحن القراء. وهناك أيضاً راوٍ آخر، إنه تلك الراوية من الدرجة الثانية، أو الراوية الفرعية، وهي المربية التي «ترى» الشبح. ومن الجلي أنها غير موجودة في مستوى الواقع نفسه، وإنما هي أقرب إلى مستوى فنتازي، حيث - خلافاً لهذا العالم الذي نعرفه، بتجربتنا الخاصة - يعود الموتى إلى الأرض، «توقاً» إلى البيوت التي سكنوها وهم أحياء، لكي يعذبوا ساكنيها الجدد. حتى هنا يمكننا القول إن رؤية مستوى واقع هذه القصة، هي رواية لأحداث فنتازية، تعتمد على راويين اثنين، أحدهما يستقر في مستوى واقعي أو موضوعي، والآخر - المربية - يروي من منظور فنتازي. ولكن، عندما نتفحص هذه القصة عن كثب، مستعينين بعدسة مكبرة، سنلمح تعقيداً جديداً آخر في هذه الرؤية لمستوى الواقع. وهو أن المربية، ربما، لم تر تلك الأشباح الشهيرة، وأنها ظنت فقط أنها رأتها، أو أنها اختلقتها بنفسها. فإذا كان هذا التفسير - وهو تفسير بعض النقاد - صحيحاً (أي إذا ما اعتبرناه، نحن القراء، صحيحاً)، فسيحول «دورة اللولب» *The turn of the screw* إلى قصة واقعية، ولكنها مروية فقط، من منظور ذاتي محض - منظور هستيريا أو عُصاب - على لسان عانس مقموعة، ولديها دون ريب، نزوع فطري إلى رؤية أشياء غير موجودة في عالم الواقع، ولا تنتمي إليه. والنقاد الذين يقترحون هذه القراءة لرواية «دورة اللولب»، يقرؤون القصة كعمل واقعي، لأن العالم الواقعي يتضمن أيضاً المستوى الذاتي، حيث يوجد متسع للرؤى والأحلام والخيالات الفنتازية. وما يضفي المظهر الفنتازي على هذه القصة، ليس مضمونها، وإنما

البراعة التي تُروى بها: ورؤية مستوى الواقع في هذه الحالة، ستكون الذاتية المحضة لكائن منحرف نفسياً، يرى أشياء لا وجود لها، ويعتبر مخاوفه وتهيؤاته، وقائع موضوعية.

حسن. هذان نموذجان للتنويعات التي يمكن أن تتخذها رؤية مستوى الواقع في إحدى حالاتها المحددة، عندما تتضمن علاقة بين ما هو واقعي وما هو خيالي. وهو نمط التعارض الجذري الذي يميز ذلك التيار الأدبي الذي نسميه الفنتازي (حاشدين فيه، أعود وأكرر، مواد شديدة التباين فيما بينها). وأؤكد لك بأننا لو عكفنا على تفحص هذه الرؤية، لدى أبرز كتّاب الأدب الفنتازي، في عصرنا - وإليك تعداداً سريعاً لهم: بورخيس، كورتاثر، كالفينو، رولفو، بيير دي مانديارغ، كافكا، غارسيا ماركيز، أليخو كاربينتيير - فسنجد أن هذه الرؤية - أي هذه العلاقة بين هذين العالمين المختلفين، الواقعي واللاواقعي أو الفنتازي، مثلما يجسدهما أو يقدمهما الراوي أو القصة - تتيح المجال لتلونات وتنويعات غير متناهية، إلى حدّ ربما لا يكون من المبالغة معه، التأكيد بأن أصالة كاتب الأدب الفنتازي، تكمن قبل كل شيء، في الطريقة التي يُظهر بها مستوى الواقع في قصصه.

إن تعارض (أو تطابق) المستويات التي رأيناها حتى الآن - الواقع واللاواقع، الواقعي والفنتازي - هو تعارض جوهري، بين عوالم ذات طبيعة مختلفة. لكن التخييل الحقيقي أو الواقعي يتضمن كذلك، مستويات متباينة في ما بينها، بالرغم من أنها موجودة جميعها، ويمكن للقراء التعرف عليها من خلال تجربتهم الموضوعية في العالم. ويمكن للكتّاب الواقعيين بالتالي، الاستفادة من خيارات عديدة ممكنة في ما يتعلق برؤية مستوى الواقع، في أعمالهم التخيلية التي يبتدعونها.

وربما، دون الخروج من عالم الواقعية هذا، يكون الاختلاف الأبرز هو الخاص بعالم موضوعي - عالم أشياء، ووقائع، وأشخاص موجودين بذاتهم ولذاتهم - وعالم ذاتي، هو عالم الدواخل الإنسانية، المتمثلة بالانفعالات، والأحاسيس، والتخيلات، والأحلام، والدوافع النفسية متعددة المسالك. وإذا ما قررتَ التأمل قليلاً، فإن ذاكرتك ستقدم لك على الفور، من بين كتّابك المفضلين، عدداً لا باس به ممن يمكن لك أن تضعهم - في هذا التصنيف المتعسف - ضمن فئة الكتّاب الموضوعيين، وعدداً مماثلاً آخر من فئة الكتّاب الذاتيين، وهم ينزعون، بصورة أساسية أو حصرية، وفقاً لعوالمهم الروائية، إلى التموضع في أحد وجهي الواقع هذين. أليس واضحاً جداً أنك ستضع بين الموضوعيين، شخصاً يدعى هيمنغواي، وبين الذاتيين شخصاً يدعى فوكنر؟ أولا تستحق فيرجينيا وولف أيضاً أن تُذكر بين هؤلاء، وأن يُذكر غراهام غرين بين أولئك؟ ولكن لا تغضب. أجل، أنا أعرف.. فنحن متفقان على أن هذا الفصل بين موضوعيين وذاتيين، هو فصل عام إلى حدّ بعيد، وأن هناك اختلافات كثيرة بين الكتاب المنضوين تحت هذا النموذج أو ذاك من هذين النوعين الكبيرين. (وأرى أننا متفقان في اعتبار أن المهم دائماً، في الأدب، هو الحالة الفردية، لأن النوعي generico ليس كافياً ليطلعنا على كل ما نريد معرفته، حول الطبيعة الخاصة لرواية بعينها).

فلننظر، إذن، إلى حالات بعينها. هل قرأت رواية «الغيرة» *La jasousie* لآلان روب غرييه؟ لا أظنها عملاً استثنائياً، ولكنها رواية مهمة جداً. وربما هي أفضل أعمال مؤلفها، وواحدة من أفضل ما أنتجته تلك الحركة الأدبية - قصيرة العمر - التي هزت مشهد الأدب الفرنسي في عقد الستينيات، وأعني حركة *Le nouveau*

roman (أو «**الرواية الجديدة**»)، التي كان روب غرييه حامل لوائها ومنظّرها. وفي كتاب دراساته «من أجل رواية جديدة» *Pour un nouveau roman*، يوضح روب غرييه أنّ هدفه هو تخليص الرواية من كل التحليل السيكولوجي، بل تخليصها فوق ذلك، من الذاتية والجوانية، بتركيز رؤيته على السطح الخارجي، الفيزيقي، لهذا العالم الشيئي الذي تكمن واقعيته، غير القابلة للاختزال، في الأشياء.. أشياء «صلبة، عنيدة، حاضرة مباشرة، وغير قابلة للتجزئة». حسن. بهذه النظرية (البائسة)، كتب روب غرييه كتباً مملة بامتياز. ولكنه، إذا ما سمحتَ لي بإبداء عدم التهذب، كتب أيضاً نصوصاً تكمن أهميتها التي لا يمكن نكرانها، في ما نسميه براعتها التقنية. «**الغيرة**» مثلاً. إنها كلمة قليلة الموضوعية. يا للمفارقة !- فهي تعني ، بالفرنسية، في الوقت نفسه، ما تعنيه كلمتا «la celosía» (أباجور النافذة) و «los celos» (مشاعر الغيرة)، وهو ازدواج في المعنى يختفي بالإسبانية [بالعربية أيضاً]. وأتجرأ على القول إن الرواية هي وصف لنظرة جليدية البرودة، موضوعية. صاحبها المجهول وغير المرئي، يحتمل أن يكون زوجاً غيوراً، يتجسس على المرأة التي يراقبها/يغار عليها. وأصالة هذه الرواية (أو لنقل الحركة، بنبرة أكثر ملاءمة) ليست في موضوعها، لأنه لا يحدث فيها أي شيء، أو بكلمة أدق ، لا يحدث شيء يستحق التذكر، اللهم إلا تلك النظرة التي لا تكل، المرتابة، المسهدة التي تحاصر المرأة. إنها تستقر بكاملها في رؤية مستوى الواقع. وهي قصة واقعية (إذ لا وجود فيها لما لا يمكننا التعرف إليه من خلال تجربتنا)، يرويها راوٍ من خارج العالم المروي. ولكنه قريب جداً من ذلك المراقب، حتى إننا نخلط أحياناً، بين صوت هذا الأخير وصوته. ومنشأ ذلك هو تماسك صارم، احتُرمت فيه رؤية مستوى الواقع في

الرواية، وهي رؤية حسية، تتمثل بعينين ضاريتين، تراقبان، تسجلان، ولا تتركان شيئاً يفلت مما يفعله من تترصدانه. وهما لا تستطيعان بالتالي أن تلتقطا (وتنقلا إلينا) سوى إدراك خارجي، حسي، فيزيقي، بصري للعالم. وهو عالمُ سطحٍ محض - واقع تشكيلي - دون خلفية روحية أو عاطفية أو نفسية. حسن. إنها رؤية لمستوى الواقع شديدة الأصالة. فمن بين كل المراتب أو المستويات التي يتكون منها الواقع، اكتفت بواحد فقط - البصري - لتروي لنا قصة تبدو، لهذا السبب نفسه، كأنها تجري في مرتبة من الموضوعية التامة.

مما لا شك فيه أن هذه المرتبة أو مستوى الواقع الذي يضع فيه آلان روب غرييه رواياته، (ولا سيما **الغيرة**) مختلف تماماً عن ذلك المستوى الذي اعتادت فرجينيا وولف وضع رواياتها فيه، وهي كاتبة أخرى من الثوريات الكبيرات في الرواية الحديثة. لقد كتبت فرجينيا وولف رواية فنتازية، هي - **أورلاند** - بالطبع، حيث نشهد المحاولة المستحيلة لتحول رجل إلى امرأة. ولكن رواياتها الأخرى يمكن أن تسمى واقعية، لأنها مجردة من أعاجيب من ذلك النوع. و«الأعجوبة» التي تُقدم فيها تتلخص في رقة ودقة النسيج الذي يظهر به «الواقع» فيها. وهذا ناجم، بالطبع، عن طبيعة كتابتها، وأسلوبها المشذب والمصفى، الرشيق، ذي الخفة الذاوية، والقدرة القاهرة، في الوقت نفسه، على الإيحاء والاستذكار والاستحضار. ففي أي طبقة من الواقع تجري، على سبيل المثال، أحداث «السيدة دلووي» *Mrs. Dolloway*، إحدى أكثر رواياتها أصالة؟ هل هي طبقة الأحداث أو السلوكيات البشرية، مثلما في قصص همنغواي مثلاً؟ لا، إنها تجري في طبقة داخلية وذاتية، في طبقة الأحاسيس والانفعالات التي تخلفها الحياة المعيشة في الروح البشرية، في طبقة ذلك الواقع غير المحسوس، إنما الذي يمكن التحقق منه،

والذي يسجل ما يدور حولنا، ما نراه ونفعله، ما يُحتفى به أو يؤسف عليه، ما يثير انفعالاتها أو يغيظها، وتأخذ بوصفه. وهذه الرؤية لمستوى الواقع، هي سمة أخرى من سمات أصالة هذه الكاتبة الكبيرة التي توصلت، بفضل نثرها ومنظورها الرائع والدقيق، في وصف عالمها التخيلي، إلى إضفاء الروحانية على الواقع بأسره، وانتزاع ماديته، وتضميخه بالروح. إنها النقيض الكامل لآلان روب غرييه الذي طوّر تقنية سردية مكرسة لتشييء الواقع، ووصف كل ما يحتويه - بما في ذلك، الأحاسيس والانفعالات - كما لو أنها أشياء.

آمل أن تكون قد وصلت، عبر هذه الأمثلة القليلة، إلى النتائج نفسها التي توصلتُ إليها أنا منذ زمن، في ما يتعلق برؤية مستوى الواقع. وهو أن أصالة الروائي، في حالات كثيرة، تكمن هنا، أي في عثوره على (أو إبرازه، على الأقل، فوق الآخرين أو تمييزه عنهم) مظهر أو وظيفة للحياة، للتجربة الإنسانية، للوجود، كانت حتى ذلك الحين منسية، أو مهمشة، أو ملغاة في التحليل الروائي، وإظهارها كمنظور مهيمن، في الرواية، يقدم لنا رؤية غير مسبوقة، تجديدية، وغير معروفة في الحياة. أليس هذا ما حدث، على سبيل المثال، مع بروست وجويس؟ فالمهم في نظر أولهما، ليس ما يجري في العالم الواقعي، وإنما الطريقة التي تحفظ الذاكرةُ بها التجربةَ المعيشة، وتعيد إنتاجها، في عملية انتقاء الماضي واسترجاعه التي يقوم بها الذهن البشري. ليس بالإمكان أن نطلب إذن، واقعاً أكثر ذاتية من ذاك الذي تجري فيه أحداث «**البحث عن الزمن المفقود**» وتتطور فيه شخصياتها. أما بالنسبة إلى جويس، أولم تكن **أوليسيس** يا ترى تجديداً هائلاً قلب كل شيء، حيث يبدو أن الواقع قد «أعيد إنتاجه» انطلاقاً من حركة الوعي البشري الذي يدون، يميز، يتفاعل عاطفياً وفكرياً، يُقَيّم ويختزن أو يطرح ما يعيشه؟ فبعض الكتّاب يضاعفون

رؤيتنا لما هو إنساني، بإبرازهم مستويات أو مراتب من الواقع كانت، من قبل، مجهولة أو تكاد لا تُذكر، وإظهارها فوق مستويات الواقع المعهودة والمتعارف عليها. وهم لا يفعلون ذلك بالمعنى الكمي وحسب، وإنما النوعي أيضاً. فبفضل روائيين مثل فيرجينيا وولف، أو جويس، أو كافكا، أو بروست، يمكن لنا القول إن ملكتنا الثقافية وحساسيتنا في القدرة على التحديد قد اغتنت، ضمن الدوامة غير المتناهية التي يشكلها الواقع أو المستويات أو المراتب - آليات الذاكرة، العبث، تيار الوعي، رهافة المشاعر والإدركات - التي كنا نجهلها من قبل، أو كانت لدينا فكرة غير مكتملة أو مقولبة عنها.

هذه الأمثلة كلها تكشف مروحة التلونات الفسيحة التي يمكن أن تميز كل واحد من المؤلفين الواقعيين عن الآخرين. والأمر نفسه يحدث مع المؤلفين الفنتازيين بالطبع. وأحبُ، على الرغم من أن هذه الرسالة تهدد بالتمدد أيضاً، أكثر مما هو مطلوب، أن أتفحص مستوى الواقع السائد في «**مملكة هذا العالم**» لأليخو كاربينتيير.

إذا ما أردنا تصنيف هذه الرواية ضمن أحد الميدانين الأدبيين اللذين قسمنا إليهما أعمال التخييل، حسب طبيعتها الواقعية أو الفنتازية، فليس هناك من شك في أنها تنتمي إلى هذا النوع الأخير. ففي القصة التي ترويها - وهي تختلط بقصة هنري كريستوف، باني القلعة الشهيرة - تقع أحداث استثنائية، لا يمكن تصورها في العالم الذي نعرفه من خلال تجربتنا. ومع ذلك، فإن أي شخص قرأ هذه القصة البديعة، يشعر بالرضى عن ضمها إلى الأدب الفنتازي. أولاً وقبل كل شيء، لأن الفنتازي الذي يحدث فيها ليس له ذلك الوجه الواضح والمكشوف الذي يتبدى لدى مؤلفين فنتازيين مثل إدغار ألان بو، أو روبيرت لويس ستيفنسون في «**دكتور جيكل ومستر هايد**» أو خورخي لويس بورخيس الذي تظهر القطيعة

مع الواقع جلية في قصصه. أما في «**مملكة هذا العالم**»، فإن المصادفات الغريبة تبدو أقل غرابة لأن قربها من الحياة المعيشة، مما هو تاريخي - الكتاب يتابع، عملياً، عن قرب شديد، أحداثاً وشخصيات من الماضي الهايتيي -، يضمخ تلك المصادفات بندى واقعي. ما هو السبب في ذلك؟ السبب أن مستوى اللاواقع الذي غالباً ما يتموضع فيه ما يروى في هذه الرواية، هو أسطوري أو خرافي. إنه ذلك المستوى الذي يتلخص في تحول «لا واقعي» للحدث أو الشخصية «الواقعيين» التاريخيين، استناداً إلى إيمان أو معتقد يضفي عليهما، بطريقة ما، الشرعية موضوعياً. فالأسطورة هي تفسير لواقع ملموس عبر بعض القناعات الدينية أو الفلسفية. ذلك أن هناك، في كل أسطورة، على الدوام، إلى جانب العنصر التخيلي أو الفنتازي، سياقاً تاريخياً موضوعياً؛ وتموضعه في ذاتية جماعية موجودة وتسعى (بنجاح في حالات كثيرة) إلى فرضه في الواقع، مثلما يفرض العلماء المتآمرون، في العالم الواقعي، ذلك الكوكب المتخيل في قصة بورخيس «***تيلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس***» «*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*». الصنعة التقنية الباهرة في «**مملكة هذا العالم**» هي في رؤية مستوى الواقع التي صاغها كاربينتيير. القصة تدور، غالباً، في المستوى الأسطوري أو الخرافي - الدرجة الأولى في ما هو فنتازي، والأخيرة في الواقعي -، وتمضي روايتها من قبل راوٍ غير شخصي، يكون قريباً من هذا المستوى نفسه، دون أن يستقر فيه بالكامل. إنه يلامسه، بحيث تكون المسافة التي تفصله عما يرويه، ضيقة جداً، بما يكفي لجعلنا نعيش **تقريباً** داخل الأساطير والخرافات التي تتركب منها قصته، وهي مسافة جلية بما يكفي، مع ذلك، لجعلنا ندرك أن ذلك ليس الواقع الموضوعي للقصة التي يرويها. وإنما هو واقع غير متحقق، سببه معتقدات شعب لم

يتخل عن السحر، والشعوذة، والممارسات غير العقلانية، وإن بدا في الظاهر، معتنقاً لعقلانية المستعمرين الذين تحرر منهم.

يمكن لنا أن نواصل، إلى ما لا نهاية له، محاولة تحديد رؤى لمستوى الواقع، الأصيلة والغريبة في عالم التخييل الروائي، ولكنني أرى أن هذه الأمثلة كافية، وتزيد، للبرهنة على مدى الاختلاف الذي يمكن أن تكون عليه العلاقة بين مستوى الواقع الذي يكون فيه المروي والراوي، وكيف تتيح لنا هذه الرؤية التكلم، إذا كنا ميالين إلى نزوة التصنيف والفهرسة - وأنا لستُ كذلك، وآمل ألا تكونه أنت أيضاً - لروايات واقعية أو فنتازية، أسطورية أو دينية، نفسية أو شعرية، روايات إثارة أو تحليل، فلسفية أو تاريخية، سوريالية أو تجريبية، الخ.. الخ... (فإقرار التسميات هو نقيصة لا يشفي غليلها شيء).

ليس المهم معرفة في أي قائمة تصنيف، موجزة أو لانهائية، توجد الرواية التي نحللها. وإنما المهم معرفته هو أن هناك في كل رواية، رؤية مكانية، وأخرى زمانية، وثالثة لمستوى الواقع، وأن كل واحدة من هذه الرؤى الثلاث، وإن يكن ذلك في أحيان كثيرة غير واضح تماماً، مستقلة بذاتها أساساً. وكل منها مختلفة عن الأخرى. ووفق الطريقة التي تتناغم بها وتتآلف، يتحدد ذلك الانسجام الداخلي الذي هو قدرة الرواية على الإقناع. فهذه القدرة على الإقناع بـ «حقيقية» الرواية و«مصداقيتها»، لا تأتي أبداً من تشابهها أو تطابقها مع العالم الواقعي الذي نعيش فيه نحن القراء. إنها تأتي، حصراً، من كيانها ذاته، المصنوع من كلمات، ومن تنظيم رؤى المكان والزمان ومستوى الواقع التي تؤلفها. فإذا كانت الكلمات ونظام الرواية فعالين، ومناسبين للقصة التي تريد إقناع القراء، فإن ذلك يعني أن هناك، في نصها، ضبطاً متقناً، ومزجاً صحيحاً

للموضوع، والأسلوب، والرؤى؛ وأن القارئ، حين يقرؤها، يبقى منجذباً ومأخوذاً بما ترويه، إلى حدّ ينسى معه **الطريقة** التي تُروى له بها، ويتملكه الإحساس بأن تلك الرواية تخلو من التقنية، ومن الشكل، وبأنها الحياة نفسها متجلية، من خلال بعض الشخصيات والمشاهد والوقائع التي يبدو له أنها ليست أقل من الواقع المجسد، من الحياة المقروءة. هذا هو النصر العظيم للتقنية الروائية: التوصل إلى أن تكون غير مرئية، وأن تكون فعالة في بناء القصة، وتزويدها بالألوان، والدرامية، والحذق، والجمال، والإيحاء، إلى حد لا يمكن معه لأي قارئ، أن يلمح وجودها، لأنه حين يستغرق بسحر تلك الصنعة، لا يحس بأنه يقرأ، وإنما يعيش تخييلاً تمكن من الحلول محل الحياة، ولو للحظة على الأقل، ومن أجل هذا القارئ، تحديداً.

مع مودتي

VIII

الرسالة الثامنة

النقلات والقفزة النوعية

صديقي العزيز:

أنت على حق، فعلى امتداد هذه المراسلات، وبينما أنا أتأمل معك الرؤى الثلاث التي في كل رواية، استخدمت، مرات عديدة، تعبير **النقلات** لكي أشير إلى بعض الانتقالات التي تحدث في العمل السردي، دون أن أتوقف، لأشرح بالتفصيل اللازم، هذه الوسيلة، كثيرة التواتر في القصص المتخيلة. سأفعل ذلك الآن، لأصف هذا الإجراء، وهو أحد أقدم الأساليب التي يستفيد منها الكتّاب في ترتيب قصصهم.

«النقلة» هي كل تبدّل تتعرض له أي واحدة من وجهات النظر (الرؤى) المشار إليها آنفاً. ولهذا فإنه من الممكن أن تكون هناك نقلات مكانية، أو زمانية، أو في مستوى الواقع، حسب التبدلات التي تطرأ على هذه الأنساق الثلاثة: المكان، الزمان، ومستوى الواقع. كثيراً ما يكون هناك في الرواية، ولا سيما في رواية القرن العشرين، عدة رواة؛ أحياناً عدة رواة-شخصيات، كما هي الحال في «**بينما أرقد محتضرة**» لفوكنر، وأحياناً راوٍ كلي المعرفة ومن خارج ما يُروى، وراو أو عدة رواة-شخصيات كما في **أوليسيس** لجويس. حسن. في كل مرة يتبدل فيها المنظور المكاني للقصة، لأن الراوي تحرك من المكان (نلحظ ذلك في انتقال الضمير النحوي من «هو»

[الغائب] إلى «أنا» [المتكلم]، أو من «أنا» إلى «هو»، أو تنقلات أخرى)، تكون قد حدثت نقلة مكانية. وقد تكون هذه النقلات كثيرة في بعض الروايات، وقليلة في روايات أخرى. أما فائدتها أو ضررها فلا يمكن تبينه إلا من النتائج، أي من تأثير هذه النقلات على قدرة القصة على الإقناع، تعزيزها أو ضعضعتها. فعندما تكون النقلات المكانية فعالة، تتوصل إلى منح القصة منظوراً مختلفاً، متنوعاً، وكلياً وشمولياً أيضاً (وهو ما يحسم أمر هذا الوهم بالاستقلالية عن العالم الواقعي. وقد رأينا سابقاً، أن هذا هو ما يصبو إليه خفية كل عالم تخييلي). فإذا لم تكن النقلات فعالة، يمكن للنتيجة أن تكون اضطراباً وفوضى: إذ يشعر القارئ بأنه تائه في هذه القفزات المفاجئة والتعسفية، في المنظور الذي تروى له القصة من خلاله.

ربما تكون النقلات الزمانية أقل تواتراً من المكانية؛ فبفضل حركات الراوي تلك، في زمن القصة الذي ينفتح أمام أعيننا، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً في آن واحد، يتوصل في الوقت نفسه، إذا ما أُحسن استغلال التقنية، إلى الإيهام بكلية تسلسل زمني (كرونولوجية)، وباكتفاء زمني ذاتي للقصة. هناك كتّاب مهووسون بموضوع الزمن - وقد رأينا بعض الحالات -، ولا يتبدى ذلك في موضوعات رواياتهم فقط؛ وإنما كذلك في بناء وتركيب بعض النظم الكرونولوجية غير المألوفة، وشديدة التعقيد في بعض الأحيان. ومثال على ذلك، بين ألف مثال آخر، هو رواية إنكليزية دار حديث كثير حولها في حينها: **الفندق الأبيض** *The White Hotel*، للكاتب د. م. توماس. هذه الرواية تتحدث عن مجزرة رهيبة لليهود، جرت في أوكرانيا. وعمودها الفقري هو الاعترافات التي تدلي بها البطلة، المغنية ليزا إردمان لمحللها النفسي الفييني - سيغموند فرويد -.

الرواية مقسمة، من الرؤية الزمنية، إلى ثلاثة أقسام، تشير إلى ماضي وحاضر ومستقبل تلك الجريمة الجماعية المروعة، أي **فوهة بركانها**. وهكذا فإن الزمن الروائي فيها يتعرض إلى ثلاث نقلات: من الماضي إلى الحاضر (المذبحة) وإلى مستقبل هذا الحدث المركزي في القصة. غير أن هذه النقلة الأخيرة إلى المستقبل، ليست زمنية فقط، وإنما هي في مستوى الواقع أيضاً. فالقصة التي تكون قد توالت، حتى تلك اللحظة، في مستوى «واقعي»، تاريخي، موضوعي، تتحول، ابتداء من المجزرة، في الفصل الأخير «المعسكر»، إلى واقع فنتازي، إلى مستوى تخيلي محض، إلى ميدان روحي، لا يُدرك حسياً، تقطنه بعض الكائنات المتخلصة من الجسدانية، هي ظلال أو أشباح الضحايا البشرية في تلك المجزرة. النقلة الزمنية في هذه الحالة، هي قفزة نوعية أيضاً، تُحدث تبدلاً في جوهر القصة؛ إذ أُطلقت، بفضل هذه النقلة، من عالم واقعي إلى عالم فنتازي وخيالي بالكامل. وهو ما يحدث شيء مماثل له في **«ذئب البوادي»**، لهيرمان هيسه، عندما تظهر للراوي-الشخصية، الأرواح الخالدة لمبدعي الماضي الكبار.

النقلات في مستوى الواقع، هي التي توفر للكتّاب، إمكانيات أكبر من أجل ترتيب مادتهم السردية الأولية، بطريقة معقدة وأصيلة. وأنا لا أقلل بهذا، من شأن النقلات في المكان والزمان، التي تبقى احتمالاتها، لأسباب جلية، أكثر محدودية؛ وإنما أؤكد فقط، نظراً لوجود مستويات لا حصر لها يتألف منها الواقع، على أن احتمالات النقلات تكون كثيرة جداً. وقد عرف كتّاب كل العصور، الاستفادة من هذه الوسيلة المتقلبة وغير المستقرة.

ولكن، قبل التوغل في ميدان النقلات الغني، ربما كان من المناسب، القيام بنوع من التمييز. فالنقلات تختلف؛ فمن جهة، تبعاً

للرؤية التي تحدث من خلالها - الرؤية المكانية، والزمانية، وفي مستوى الواقع -، وتختلف من جهة أخرى، بطابعها الوصفي أو الظرفي (عرضي أو جوهري). صحيح أن أي تبدل زماني أو مكاني محض هو أمر مهم، إلا أنه لا يجدد جوهر القصة، سواء أكانت هذه القصة واقعية أو فنتازية. ولكن ما يبدله بالمقابل، هو تلك النقلة التي تحول طبيعة القصة، كما في حالة **الفندق الأبيض**، بنقلها من عالم موضوعي («واقعي») إلى عالم آخر فنتازي محض. فالنقلات التي تسبب هذه الهزة الكينونية (الأنطولوجية) - لأنها تبدل **كينونة** النظام السردي - يمكن لنا أن نسميها **قفزات نوعية**، مستعيرين هذه الصيغة من الدياليكتيك الهيجلي القائل بأن التراكم الكمي يؤدي إلى «قفزة نوعية» (مثل الماء الذي يتحول، عندما يغلي بالمطلق، إلى بخار، أو أنه يتحول، إذا ما برد كثيراً، إلى ثلج). ويتعرض السرد إلى تحوّل مماثل، عندما يكون فيه متسع لهذه النقلات الجذرية في رؤية مستوى الواقع التي تشكل **قفزة نوعية**.

فلننظر في بعض الحالات البارزة، في ترسانة الأدب المعاصر الغنية. فعلى سبيل المثال، في روايتين معاصرتين، إحداهما مكتوبة في البرازيل، والأخرى في إنكلترا، وبفارق سنوات لا بأس بها بينهما - وأنا أشير إلى «**السيرتاو الكبير: دروب**» للبرازيلي جواو غيمارايش روسا، وإلى «**أورلاند**» لفيرجينيا وولف -. التبدل المفاجئ في جنس الشخصية الرئيسية (من رجل إلى امرأة، في كلتا الروايتين) يُحدث تبدلاً نوعياً في الكل السردي، محولاً إياه من مستوى كان يبدو، حتى تلك اللحظة «واقعياً»، إلى مستوى آخر، خيالي، وحتى فنتازي. والنقلة، في الحالتين كلتيهما، هي من نوع **الفوهة البركانية**؛ إنها حدث مركزي في الجسد السردي، فصل في أقصى درجات التركيز للمعيش، ينقل إلى كل ما يحيط به عدوى

صفةٍ لا يبدو أنه يمتلكها. ليس هذا هو حال «**المسخ**» لكافكا، حيث الحدث العجيب، أي تحول المسكين غريغوري سامسا إلى صرصار مريع، يحدث في الجملة الأولى من القصة، مما يضع هذه القصة، منذ البدء، في المجال الفنتازي.

هذه أمثلة للنقلات المفاجئة والسريعة. أحداث آنية تمزق، بطابعها الإعجازي أو الخارق، إحداثيات العالم «الواقعي» وتضيف إليه بُعداً جديداً، ونظاماً سرياً وغرائبياً لا يستجيب للقوانين العقلانية والفيزيائية، وإنما لقوى غامضة، فطرية، لا يمكن معرفتها (وحتى التحكم بها في بعض الحالات) إلا بفضل الوساطة الإلهية، أو الشعوذة، أو السحر. ولكن النقلات في أوسع روايات كافكا شهرة، «**القصر**» و«**المحاكمة**»، هي أسلوب بطيء، ملتو، متكتم، يحدث نتيجة تراكمٍ أو تكثيف في زمن حالة معينة من الأشياء، إلى أن يصير بإمكاننا القول إن العالم المروي ينعتق، بسبب ذلك، من الواقع الموضوعي - من «الواقعية» - الذي يتظاهر بأنه يحاكيه، لكي يتبدى كواقع آخر، ذي سمة مختلفة. فالمسَّاح المجهول في رواية «**القصر**»، السيد **ك** الغامض، يحاول في مناسبات متكررة، الوصول إلى ذلك البناء الحجري المهيمن والمشرف على المنطقة التي جاء، ليقدم فيها خدماته، حيث تتواجد السلطة العليا. العقبات التي يواجهها تكون تافهة في البداية. وخلال جزء لا بأس به من الرواية، سيراود القارئ إحساس بأنه غارق في عالم دقيق الواقعية، يبدو كأنه يضاعف العالم الواقعي، بكل ما فيه من يومي وروتيني. لكن، مع تقدم القصة وظهور السيد **ك** التعس، أشد ضعفاً وقابلية للعطب، تحت رحمة عقبات، نفهم شيئاً فشيئاً، أنها ليست مصادفة ولا حصيلة عقم إداري محض. وإنما هي مظاهر آلية سرية مشؤومة، تتحكم بالسلوك البشري وتدمر الأفراد. ويبرز فينا، نحن

القراء، إلى جانب الغم من ذلك العجز الذي تقبع فيه البشرية المتخيلة في الرواية، الوعي بأن مستوى الواقع الذي تدور فيه الأحداث، ليس هو ذلك المستوى الموضوعي والتاريخي، المعادل لواقع القراء، وإنما هو واقع من طبيعة أخرى، رمزية أو أليغورية - أو فنتازية ببساطة - ذات طبيعة تخيلية (وهذا لا يعني أن واقعية الرواية هذه، لكونها «فنتازية»، لا تزودنا بدروس نيرة عن الكائن البشري، وعن واقعنا الخاص). فالنقلة تتم، إذن، بين نظامين أو مستويين من الواقع بطريقة أبطأ، وأكثر تعرجاً بكثير مما هي عليه الحال في «**أورلاند**» أو «**السيرتاو الكبير: دروب**».

وهو ما يحدث في «**المحاكمة**»، حيث يَعلَق السيد ك المجهول، في الأحابيل الكابوسية لنظام بوليسي وقضائي، يبدو لنا، في البداية، «واقعياً». وهي رؤية بارانويا، بعض الشيء، لعدم الفعالية والعبث اللذين يؤدي إليهما الإفراط في بيروقراطية العدالة. لكننا بعد ذلك، في لحظة معينة، وعلى أساس هذا التراكم والتكثيف للأحداث العبثية، نأخذ، شيئاً فشيئاً، باكتشاف أنه، تحت ذلك التعقيد الإداري الذي يحرم البطل من حريته ويدمره تدريجياً، هناك في الحقيقة، ما هو أشد شؤماً ولا إنسانية: نظام غيبي، وربما من النوع الميتافيزيقي، تختفي حياله حرية الاختيار وقدرة المواطن على رد الفعل. وهو نظام يستعمل الأفراد، ويستغلهم مثلما يفعل مُحرِّك العرائس بالدمى في مسرحه؛ نظام لا يمكن التمرد ضده، كلي القدرة، لا مرئي ومستقر في نخاع الوضع الإنساني بالذات. وسواء أكان مستوى الواقع الذي في «**المحاكمة**» رمزياً أم ميتافيزيقياً أم فنتازياً، فإنه يظهر أيضاً في «**القصر**» بطريقة تدريجية، متصاعدة، دون أن يكون ممكناً تحديدُ اللحظة الدقيقة التي يحدث فيها التحول. ألا ترى أن الشيء نفسه يحدث كذلك،

في «**موبي ديك**»؟ فحملة المطاردة اللانهائية في بحار العالم، لاصطياد ذلك الحوت الأبيض، تُكسبه، بسبب غيابه بالذات، هالة أسطورية، شيطانية، لحيوان خرافي. ألا تظن أن هذه الرواية أيضاً تتعرض لنقلة، أو قفزة نوعية، تأخذ بتبديل الرواية شديدة «الواقعية» في البداية، إلى قصة من النوع الخيالي - رمزية، أليغورية، ميتافيزيقية - أو إلى مجرد قصة فنتازية؟

بعد أن وصلنا إلى هذا الحد، لا بد أن رأسك صار ممتلئاً بالنقلات والقفزات النوعية البارزة في رواياتك المفضلة. وبالفعل، فهذه الوسيلة شائعة الاستخدام جداً بين كتّاب كل الأزمنة، ولا سيما في روايات النمط التخيلي. فلنتذكر بعض تلك النقلات التي تبقى حية في الذاكرة، كرمز للمتعة التي أحسسنا بها من تلك القراءة. أعرف، أعرف ما تريد قوله! أراهن أنك تفكر في «كومالا»!، أوليست هذه القرية المكسيكية هي أول اسم ورد إلى ذاكرتك بشأن النقلات؟ وهذا ربط صحيح جداً، لأنه من الصعب على من قرأ رواية «**بيدرو بارامو**» لخوان رولفو، أن ينسى أبداً الإحساس الذي سيتولد لديه حين يكتشف، بعد تقدمه جيداً في قراءة الكتاب، أن جميع شخصيات تلك القصة ميتة، وأن كومالا التخيل لا تنتمي إلى «الواقع»، أو أنها لا تنتمي، على الأقل، إلى ذلك الواقع الذي نعيشه نحن القراء، وإنما إلى واقع آخر، أدبي، حيث يواصل الأموات الحياة، بدل أن يختفوا نهائياً. إنها إحدى النقلات (من النوع الجذري، أي القفزة النوعية) الأكثر فاعلية في الأدب اللاتيني الأمريكي المعاصر. والبراعة التي صيغت بها، بلغت من الإتقان حداً، إذا ما حاولتَ معه أن تحدد - في مكان القصة أو زمانها - متى حدث ذلك، ستجد نفسك حيال معضلة حقيقية. لأنه لا وجود لمفصل محدد - حدث ما أو لحظة بعينها - بين أين ومتى تمت

النقلة. لقد تمت شيئاً فشيئاً، بصورة تدريجية، من خلال تلميحات، وإشارات مبهمة، وآثار باهتة تكاد لا تسترعي انتباهنا حين نمر بها. ولاحقاً فقط، وبصورة استرجاعية، يتيح لنا تراكم أحداث مريبة، أن نعي أن كومالا ليست قرية كائنات حية، وإنما هي قرية أشباح.

ولكن، ربما من المناسب، الانتقال إلى نقلات أدبية أخرى، أقل استغراقاً في عالم القبور، من مثال رولفو هذا. والنموذج الأكثر لطفاً ومرحاً وتسلية الذي يرد إلى ذاكرتي هو «**رسالة إلى آنسة في باريس**» لخوليو كورتثار. ففي هذه القصة، توجد أيضاً نقلة رائعة في مستوى الواقع، حين يخبرنا الراوي-الشخصية، مؤلف الرسالة المذكورة في العنوان، بأن لديه عادة مزعجة تتمثل في تقيؤ أرانب. هنا توجد أيضاً قفزة نوعية باهرة في هذه القصة المبهجة التي يمكن لها، مع ذلك، أن تكون ذات نهاية مفجعة جداً، إذا ما انتهى الأمر ببطلها، المتضايق من إفراز الأرانب ذاك، إلى الانتحار في نهاية القصة، مثلما توحي الجمل الأخيرة من الرسالة.

وهذا أسلوب يُكثر كورتاثر من استخدامه، في قصصه ورواياته. يستفيد منه، ليقلب جوهرياً، طبيعة عالمه المبتدع، بتحويله من واقع يومي عادي، بسيط، مكوّن من أشياء يمكن التكهن بها، تافهة وروتينية، إلى واقع آخر ذي طابع فنتازي؛ حيث تحدث أمور استثنائية، مثل تلك الأرانب التي تتقيؤها حنجرة بشرية، وحيث يدور العنف أحياناً. وأنا واثق من أنك قرأت «**الميناداتـ**»[1]، وهي واحدة أخرى من قصص كورتاثر العظيمة، حيث يحدث، بصورة تدريجية في هذه الحالة، وبتراكم عددي، تحول روحاني من العالم المروي.

---

[1] المينادات Las Menades: مفردها مينادا، وهن وصيفات ديونيسوس، تأخذهن النشوة الشديدة في احتفالات باخوس، إله الخمر، وفي طقوس عبادة ديونيسوس، وتبلغ بهن هذه النشوة حد الهيجان الجنوني المرعب.

فما يبدو حفلة كونتشيرتو هادئة في مسرح كورونا، يثير في البدء حماسة، أقرب إلى المبالغة، من جانب الجمهور، حيال أداء الموسيقيين، ثم ينحط أخيراً إلى انفجار حقيقي لعنف وحشي، غريزي، غير مفهوم وبهيمي، في عملية «لينشنغ» جماعية، أو حرب لا هوادة فيها. وفي نهاية هذه المجزرة غير المتوقعة، يصيبنا الارتباك، ونتساءل إذا ما كان كل ذلك كابوساً مرعباً، أم أن تلك الواقعة العبثية قد حدثت فعلاً في «عالم آخر»، مسلح بمزيج غريب من الفنتازيا والأهوال الخفية، والغرائز القاتمة للروح الإنسانية.

إن كورتاثر هو أحد أفضل الكتّاب الذين عرفوا كيفية استخدام وسيلة النقلات هذه - المتدرجة منها أو المفاجئة، سواء في المكان أو الزمان أو في مستوى الواقع - وإلى هذا يعود الفضل في التعرف على عالمه الفريد الذي لا يمكن الخطأ فيه، حيث الجمع بصورة لا يمكن الفصل فيها، بين الشعر والتخيل، بين حس مؤكد بما أسماه السورياليون «اليومي-العجيب» ونثر متدفق وصاف، بلا أدنى تكلف، تخفي بساطته الظاهرية وشفويته، إشكالية معقدةً في الحقيقة، وجرأة إبداعية عظيمة.

وبما أنني أتذكر، في توارد للخواطر، بعض النقلات الأدبية التي ما زالت في ذاكرتي، فإنني لا أستطيع عدم الإتيان على ذكر تلك النقلة التي تحدث - وهي إحدى فوهات بركان الرواية - في رواية «**موت بالتقسيط**» (*Mort à crédit*)، لسيلين، وهو كاتب لا أكن له أي تعاطف شخصي، بل النفور والقرف من عنصريته وعدائه للسامية. ولكنه كتب، مع ذلك، روايتين عظيمتين (الرواية الأخرى هي «**الرحلة إلى أقاصي الليل**»). في «**موت بالتقسيط**» هناك مشهد لا يُنسى: عبور قنال المانش الذي يقوم به البطل، في مركب يغص بالركاب. البحر هائج. وفي الحركة التي تفرضها المياه على المركب الصغير، يصاب جميع من هم على متنه - ملاحين ومسافرين

- بالدوار. وبالطبع، وسط هذا الجو من القذارة والقسوة الذي يبهر سيلين، يبدأ الجميع بالتقيؤ. حتى هنا نكون في عالم طبيعاني بالغ الابتذال، تطغى عليه ضعة الحياة والعادات. غير أن أقدامنا تبقى راسخة في الواقع الموضوعي. ومع ذلك، فإن ذلك القيء الذي ينهال، حرفياً، علينا نحن القراء، يلطخنا بكل ما يمكن تصوره من قاذورات وفضلات تلك الأجساد. ويأخذ ذلك القيء، بفعل بطء الوصف وفعاليته، بالانفصال عن الواقعية، والتحول إلى شيء بشع، قيامي. وفي لحظة معينة، يخيل إلينا أنه ليس تلك الحفنة من الرجال والنساء، المصابين بالدوار، هم وحدهم من يتقيؤون أحشاءهم، وإنما عالم بشري بكامله يفعل ذلك. بفضل هذه النقلة يتبدل مستوى الواقع، ويصل إلى مرتبة رؤيوية ورمزية، وحتى فنتازية، ويصاب المحيط كله بالعدوى، بفعل تلك النقلة الاستثنائية.

يمكننا مواصلة تطوير موضوع النقلات هذا، إلى ما لا نهاية. ولكن ذلك سيكون أشبه بهطول المطر على ما هو مبلل، لأن الأمثلة المذكورة توضح بما يكفي، الأسلوب الذي تعمل به هذه الوسيلة - بمختلف تنويعاتها - والتأثير الذي تسببه في الرواية. وربما يجدر بنا الإلحاح على أمر، لم أكلّ من تكراره منذ رسالتي الأولى: النقلة بحد ذاتها لا تحكم مسبقاً على شيء، ولا تشير إلى أي شيء. ونجاحها أو إخفاقها في القدرة على الإقناع يعتمد، في كل حالة، على الطريقة المحددة التي يستخدمها الراوي، ضمن قصة بعينها؛ فيمكن لهذا الوسيلة نفسها أن تعمل على تعزيز قدرة الرواية على الإقناع، أو تطيح بها وتدمرها.

ولكي أنهي، أحب أن أذكّرك بنظرية عن الأدب الفنتازي، طوّرها ناقد وباحث بلجيكي-فرنسي كبير، هو روجيه كايوا Roger Caillois (في مقدمة لكتاب «**أنطولوجيا الأدب الفنتازي**» *Anthologie du fantastique*). فالأدب الفنتازي الحقيقي، حسب رأيه، ليس ما يكون

مقصوداً عن عمد، أو ما يولد من فعل واع من مؤلفه الذي قرر أن يكتب قصة فنتازية. وإنما الأدب الفنتازي الحقيقي، في رأي كايوا، هو حيث نجد الحدث الاستثنائي، العجيب، الخرافي، غير القابل للتفسير عقلانياً، يحدث بطريقة تلقائية، دون تأمل مسبق، وحتى دون أن يلحظه المؤلف نفسه. هذا يعني، تلك القصص المتخيلة، حيث يتبدى ما هو فنتازي بصورة يمكن القول إنها تلقائية. وبكلمات أخرى، هذه التخيلات لا تروي قصصاً فنتازية، وإنما هي نفسها **فنتازية** بذاتها. وهذه نظرية قابلة للنقاش دون شك، ولكنها أصيلة ومتعددة التلونات، وطريقة جيدة لإنهاء هذه التأملات حول النقلات، والتي سيكون واحداً من أشكالها - ما لم يمض كايوا بعيداً في الفنتازيا - النقلةُ المتولدةُ ذاتياً التي، بصرف النظر عن المؤلف، تتملك النص، وتوجهه وجهة لم يستطع المؤلف تصورها مسبقاً.

عناقي الحار.



IX

الرسالة التاسعة

العلبة الصينية

صديقي العزيز:

وسيلة أخرى يستفيد منها الرواة، لتزويد قصصهم بالقدرة على الإقناع، هي ما يمكننا تسميته «العلبة الصينية» أو «الدمية الروسية» (ماتريوشكا). مم تتألف؟ من بناء قصة على طريقة تلك العلبة الفلكلورية التي تتضمن أشكالاً مماثلة لها، وأصغر منها حجماً، في متوالية تمتد، أحياناً، إلى ما هو متناه في الصغر. ومع ذلك، فإن بناءً من هذا النوع، حيث تتولد عن القصة الرئيسية، قصص أخرى فرعية، لا يمكن أن يكون أمراً ميكانيكياً (وإن كان ذلك هو ما يحدث في أحيان كثيرة)، كي تكون الوسيلة فعالة. فهذه الوسيلة يكون لها مفعول خلاق عندما يؤدي إدخال بناء كهذا، في القصة المتخيلة، إلى نتيجة ذات مغزى - السحر، الغموض، التعقيد - في مضمون القصة. وتبدو بالتالي ضرورية، ليس كمجرد تجاور، وإنما كتكامل أو تحالف عناصر ذات مفعول مختلط ومتبادل فيما بينها جميعها. فمع أنه يمكن القول - في ما يخص **«ألف ليلة وليلة»** على سبيل المثال - إن بناء العلب الصينية لمجمل الحكايات العربية الشهيرة التي صارت، منذ أن اكتُشفت وتُرجمت إلى الإنكليزية والفرنسية، متعة أوروبا وبهجتها، هو بناء ميكانيكي في أحيان

كثيرة. إلا أنه من الواضح أن العلبة الصينية، في رواية حديثة، مثل «**الحياة القصيرة**» لأونيتي، تتمتع بفعالية هائلة، فمنها تنتج، إلى حد لا بأس به، الرشاقة الاستثنائية للقصة والمفاجآت الماكرة التي تهيئها لقرائها.

ولكنني أسرع كثيراً. وسيكون من الملائم أن أبدأ من البداية، فأصف بهدوء أكبر، هذه التقنية أو الوسيلة السردية، لكي أنتقل بعد ذلك إلى تفحص تنويعاتها، وتطبيقاتها، وإمكانياتها ومخاطرها.

وأعتقد أن أفضل مثال لتبيان ذلك، هو العمل المذكور آنفاً. وهو عمل كلاسيكي في الجنس السردي، استطاع الإسبان قراءته في ترجمة قام بها بلاسكو إيبانيّث الذي ترجمه بدوره عن ترجمة الدكتور ج. س. ماردو الفرنسية، وأعني: **ألف ليلة وليلة**. واسمح لي بأن أنشط ذاكرتك حول مفاصل ربط القصص فيما بينها. فلكي تنجو شهرزاد من الذبح، مثلما يحدث لزوجات السلطان الرهيب الأخريات، تروي له قصصاً وتتدبر الأمر لتنقطع القصة، في كل ليلة، بطريقة تثير فضوله لمعرفة ما الذي سيحدث - التشويق -، مما يطيل حياتها ليوم آخر. وهكذا، تتمكن من البقاء على قيد الحياة ألف ليلة وليلة، يعفو السلطان في نهايتها، عن الراوية الباهرة، ويُبقي على حياتها (وقد استحوذ عليه ذلك التخييل إلى حد الإدمان). كيف تتدبر شهرزاد الذكية البارعة الأمر لتروي، بطريقة مترابطة، ودون انقطاع، هذه القصة غير المتناهية، المصاغة من حكايات تتوقف عليها حياتها؟ إنها تفعل ذلك بوساطة وسيلة العلبة الصينية: بدمج قصص ضمن قصص من خلال نقلات الراوي (وهي نقلات زمانية، ومكانية، وفي مستوى الواقع). وهكذا: هناك ضمن قصة الدرويش الأعمى التي ترويها شهرزاد للسلطان، أربعة تجار، يروي أحدهم للثلاثة الآخرين قصة المتسول البغدادي المجذوم. وهي

قصة يظهر ضمنها صياد سمك مغامر، يُمتّع، فجأة، جماعة من المشترين في أحد أسواق الإسكندرية، بقصص مآثره البحرية. فكل قصة، كما في علبة صينية أو دمية روسية، تتضمن قصةً أخرى تابعة، من الدرجة الأولى أو الثانية أو الثالثة. بهذه الطريقة، بفضل هذه العلب الصينية، تبقى القصص مترابطة ضمن نظام يغتني فيه الكل بإضافة الأجزاء، حيث يغتني كل جزء - كل قصة خاصة - أيضاً (أو يتأثر على الأقل) بطابعه التابع لقصص أخرى أو المولِّد لها.

لا بد أن تكون الآن قد استعدت، في ذاكرتك، عدداً لا بأس به من القصص المفضلة لديك، الكلاسيكية أو الحديثة، التي فيها قصص ضمن قصص؛ لأن هذه الوسيلة قديمة وشائعة. إلا أنها، على الرغم من كثرة استخدامها، تبدو أصيلة على الدوام، بين يدي راوٍ جيد. وقد يحدث أحياناً - وهذه هي دون شك، حالة **ألف ليلة وليلة** - أن تُطبق وسيلة العلبة الصينية بطريقة بالغة الميكانيكية، دون أن يكون لتوليد قصص من القصص، انعكاس ذو مغزى على «القصص-الأمهات» (ولنسمها هكذا). ونجد هذه الانعكاسات، على سبيل المثال، في **الكيخوته** عندما يروي سانتشو - مُقَاطَعاً بتعليقات وتدخلات دون كيخوته حول طريقته في القص - حكاية الراعية تورالبا (علبة صينية فيها تداخل بين «القصة-الأم» و«القصة-الابنة»)، ولكن ذلك لا يحدث في علب صينية أخرى، كما هي الحال مثلاً في قصة «**الفضولي السفيه**»، التي يقرؤها الكاهن في النزل الريفي، بينما يكون دون كيخوته نائماً. فالحديث في هذه الحالة، يمكن أن يكون عن نوعٍ من **الكولاج** أكثر مما هو عن علبة صينية، ذلك أن هذه القصة (مثلما يحدث في كثير من القصص-البنات، أو القصص-الحفيدات في **ألف ليلة وليلة**)، تمتلك وجوداً مستقلاً،

ولا تُحدث تأثيرات موضوعية أو نفسية على القصة التي تُروى من داخلها (قصة مغامرات دون كيخوته وسانتشو). ويمكن أن يقال شيء مماثل، بكل تأكيد، عن علبة صينية أخرى، في الكتاب الكلاسيكي العظيم، هي قصة: **القائد الأسير**.

وبالإمكان، في الحقيقة، كتابة دراسة ضخمة الحجم حول تنوع وتعدد العلب الصينية التي تظهر في **الكيخوته**؛ فقد وظّف العبقري ثربانتس هذه الوسيلة توظيفاً رائعاً، ابتداء باختلاق مخطوطة سيدي حامد بن الأيلي Cide Hamet Benegeli المزعومة التي ستكون **الكيخوته** نسخة منها أو إعادة كتابة لها (ويبقى هذا الأمر ضمن التباس حكيم). ويمكن القول، بكل تأكيد، إنه أسلوب مبتذل، شاع استخدامه حتى الإنهاك في روايات الفروسية. فجميعها تدعي أنها (أو تنحدر من) مخطوطات سرية، وُجدت في أماكن غريبة. ولكن، حتى استخدام الأمور المبتذلة لا يكون مجانياً في الرواية؛ إذ إن له نتائج في ما هو متخيل، إيجابية أحياناً، وسلبية في أحيان أخرى. فإذا أخذنا على محمل الجد، تلك القصة عن مخطوط سيدي حامد بن الأيلي، فإن بناء **الكيخوته** سيكون **ماتريوشكا** مؤلفة، على الأقل، من أربع طبقات من القصص المتفرعة:

١) مخطوط سيدي حامد بن الأيلي الذي نجهل مضمونه الكامل، سيكون العلبة الأولى. والقصة التي تتفرع عنها مباشرة، أو القصة-الابنة الأولى هي:

٢) قصة دون كيخوته وسانتشو التي تصل إلى أعيننا، وهي قصةٌ-ابنة فيها العديد من القصص-الحفيدات (علبة صينية ثالثة) وإن تكن من طبيعة مختلفة:

٣) قصص ترويها الشخصيات نفسها فيما بينها، مثل ما ذكرناه من قبل عن قصة الراعية تورالبا التي يرويها سانتشو، و...

٤) قصص مقحمة كـ **كولاج** تقرؤها الشخصيات، وهي قصص مستقلة بذاتها ومكتوبة، دون ارتباط أحشائي بالقصة التي تتضمنها، مثلما هي حال **الفضولي السفيه** أو **القائد الأسير**.

الحقيقة أنه، وفق الطريقة التي يظهر بها سيدي حامد بن الأيلي في **الكيخوته**، هذا يعني مشاراً إليه ومُستشهداً به من قبل الراوي كلي المعرفة، والخارجي عن القصة المروية (وإن يكن متدخلاً فيها، مثلما رأينا عند الحديث عن الرؤية المكانية)، يكون هناك متسع للتقهقر أكثر، والإقرار بأنه: بما أن سيدي حامد بن الأيلي **مذكور**، فإنه لا يمكن الحديث عن مخطوطته على أنها البدء، وأنها الحقيقة القاعدية - أم كل القصص - في الرواية. وإذا كان سيدي حامد بن الأيلي يتكلم، ويعرب عن رأيه بلسان الشخص الأول (المتكلم) في مخطوطته (وفق الاقتباسات التي يأخذها منه الراوي كلي المعرفة)، فمن الجلي أن الأمر يتعلق براوٍ شخصية، وهو مستغرق بالتالي في قصة لا يمكن لها، إلا بحدود بلاغية، أن تكون متولدة ذاتياً (والأمر يتعلق، بالطبع، برواية متخيلة بنيانياً). فجميع القصص التي لها هذه الرؤية، حيث يتلاقى مكان المروي ومكان الراوي، تمتلك فوق ذلك، خارج الواقع الأدبي، علبة صينية أولى تحتويها: إنها اليد التي تكتبها، مختلقة (قبل كل شيء) رواتها. وما دمنا قد وصلنا إلى هذه اليد الأولى (والوحيدة، لأننا نعرف بأن ثرفانتس كان أبتر) لا بد لنا من أن نتقبل أن العلب الصينية في **الكيخوته**، تتضمن حتى أربع حقائق، منضدة بعضها فوق بعض.

الانتقال من إحدى هذه الوقائع إلى أخرى - من قصة أم إلى قصة ابنة - مرتبط بنقلة. أقول «نقلة» وأسحب قولي فوراً، فالصحيح أن العلبة الصينية، في حالات كثيرة، تنتج عن عدة نقلات متزامنة: في المكان، والزمان، ومستوى الواقع. ولننظر على سبيل

المثال، في العلبة الصينية الباهرة التي تجري وفقها رواية «**الحياة القصيرة**» لخوان كارلوس أونيتي.

هذه الرواية العظيمة، إحدى أدق الروايات المكتوبة بلغتنا وأبرعها، تستند بمجملها، من وجهة النظر التقنية، إلى أسلوب العلبة الصينية الذي يستعمله أونيتي بيد بارعة، لخلق عالم مراتب متراكب بعضها فوق بعض، ومتداخلة فيما بينها، تذوب فيها الحدود بين التخيل والواقع (بين الحياة والحلم أو الرغبات). الرواية يرويها راوٍ - شخصية، هو خوان ماريا براوسن الذي يتعذب، في بوينس آيرس، بفكرة استئصال أحد ثديي عشيقته خيرتروديس (ضحية السرطان)، ويتلصص على جارته كيكا ليستوحيها في تخيلاته. وعليه في الوقت نفسه، أن يكتب قصة سينمائية. هذا كله يمثل الواقع الأساسي أو العلبة الأولى للقصة. وتتسل هذه مع ذلك، بصورة خفية، نحو مستوطنة على ضفاف نهر لا بلاتا، هي بلدة سانتا ماريا، حيث يعيش طبيب أربعيني، أخلاقه موضع شبهة، يبيع المورفين إلى إحدى مريضاته. وسرعان ما نكتشف أن بلدة سانتا ماريا، والطبيب دياث غري ومدمنة المورفين الغامضة؛ ما هم إلا من تخيلات براوسن، إنهم واقع ثانٍ في القصة. ونكتشف كذلك، أن دياث غري هو أشبه ما يكون بـ «أنا الآخر» لبراوسن نفسه، وأن مريضته مدمنة المورفين، هي إسقاط لخيرترودیس. تمضي أحداث الرواية، على هذا النحو، بواسطة نقلات (في المكان وفي مستوى الواقع) بين هذين العالمين أو العلبتين الصينيتين، ناقلة القارئ بتناوب بندولي، من بوينس آيرس إلى سانتا ماريا، ثم من هناك إلى بوينس آيرس، في ذهاب وإياب، هو في تخفيه بالمظهر الواقعي للنثر، وبفاعلية التقنية، يصبح رحلة بين الواقع والوهم، أو إذا ما أردت، بين العالم الموضوعي والعالم الذاتي (حياة براوسن

والتخيلات التي ينسجها). وهذه العلبة الصينية ليست الوحيدة في الرواية. فهناك علبة أخرى، موازية لها. براوسن يتلصص على جارته، وهي مومس تدعى كيكا، تستقبل زبائن في الشقة المجاورة لشقته في بوينس آيرس. وقصة كيكا تدور - كما يبدو في البدء - في مستوى موضوعي، مثلما هي قصة براوسن، وإن كانت تصلنا، نحن القراء، عن طريق شهادة الراوي، براوسن، الذي يفكر كثيراً دون شك، مخمناً ومتكهناً ما تفعله كيكا (من خلال ما يسمعه ولا يراه). لكن في لحظة معينة - وهي إحدى ذرى الرواية، وواحدة من أكثر النقلات فعالية - يكتشف القارئ أن المجرم آرسي، قواد كيكا، الذي ينتهي به الأمر إلى قتلها، هو في الحقيقة، أنا آخر لبراوسن أيضاً -مثلما هو الطبيب ديات غري، دون زيادة ولا نقصان- أي أنه شخصية اختلقها (جزئياً أو كلياً، فهذا غير واضح) براوسن نفسه. وهذا يعني أنه شخص يعيش في مستوى آخر مختلف من الواقع. هذه العلبة الصينية الثانية، الموازية لعلبة سانتا ماريا، تتعايش معها، غير أنها لا تتطابق وإياها، فعلى خلافها، وهي المتخيلة كلياً - سانتا ماريا وكل شخوصها لا وجود لهم إلا في مخيلة براوسن - بينما هذه كما لو أنها على متن جواد بين الواقع والخيال، بين الموضوعية والذاتية، فقد أضاف براوسن، في هذه الحالة، عناصر مخترعة لشخصية واقعية (كيكا) وإلى محيطها. إن براعة أونيتي الشكلية - أي كتابة القصة وهندستها المعمارية - تجعل تلك الرواية تبدو للقارئ كلاً متجانساً، دون أي تقطيع داخلي، بالرغم من أنها مؤلفة، مثلما قلنا، من طبقات ومستويات واقع مختلفة. إن العلب الصينية في رواية «**الحياة القصيرة**» ليست آلية. وبفضلها نكتشف أن الموضوع الحقيقي للرواية، ليس هو قصة مصمم الإعلانات براوسن، وإنما أمر أكثر اتساعاً وشيوعاً في التجربة الإنسانية: اللجوء إلى

التخيل، إلى الخيال لإغناء حياة الناس، والطريقة التي يمكن بها للتخيلات التي يختلقها الذهن، أن تستفيد، كمادة عمل، من التجارب الصغرى في الحياة اليومية. فالتخييل ليس هو الحياة المعيشة، وإنما هو حياة أخرى، متخيلة بمواد تمدها بها تلك. ومن دونها تصبح الحياة الحقيقية أشد دناءة وفقراً مما هي عليه.

تحياتي، وإلى اللقاء.

X

الرسالة العاشرة

المعلومة المخبأة

صديقي العزيز:

في مكان ما، يروي أرنست هيمنغواي أنه خطر له فجأة، في بداياته الأدبية، بينما هو يكتب قصة، أن يحذف الواقعة الرئيسية فيها: شَنَقَ بطلها لنفسه. ويقول إنه اكتشف بهذه الطريقة، وسيلة قصصية، أكثر من استخدامها في قصصه ورواياته التالية. وبالفعل، ليس من المبالغة، القول إن أفضل قصص همنغواي تغص بمواقف صمت ذات مغزى، ومعلومات مكتومة بقدرة راوٍ ماكر يتدبر أموره، لكي تكون المعلومات التي يصمت عنها، مع ذلك، بليغة ومستثيرة لمخيلة القارئ، بحيث يتوجب على هذا الأخير، أن يملأ تلك الفجوات في القصة، بفرضيات وتخمينات من حصاده بالذات. نطلق على هذا الإجراء، اسم «المعلومة المخبأة». ونسارع إلى القول إنه على الرغم من أن هيمنغواي قد قدم استخداماً شخصياً، ومتعدد الأوجه (وبارعاً في بعض الأحيان)، إلا أن هذه الوسيلة ليست من ابتكاره، لأنها تقنية قديمة قدم الرواية.

لكن الصحيح هو أن قلة من المؤلفين المعاصرين، استخدموها بالجرأة التي استخدمها بها، مؤلف **العجوز والبحر**. هل تتذكر تلك القصة القصيرة البارعة، وربما هي أشهر قصص همنغواي، التي

تحمل عنوان «**القتلة**» *The Killers*؟ أهم ما في القصة، هو علامة الاستفهام الكبيرة: لماذا يريد المجرمان اللذان يدخلان، ومعهما بندقيتان قصيرتان، إلى مطعم هنري الصغير، في تلك البلدة غير المسماة، أن يقتلا السويدي أُول أندرسون؟ ولماذا يرفض أُول أندرسون الغامض الهرب أو إبلاغ الشرطة، عندما ينبهه الشاب نِك آدامز إلى أن هناك قاتلين يبحثان عنه لقتله؛ ويستسلم بقدرية لمصيره؟ لن نعرف ذلك أبداً. وإذا أردنا أن نعرف الجواب عن هذين السؤالين الحاسمين في القصة، علينا أن نخترعهما بأنفسنا، نحن القراء، انطلاقاً من المعطيات الضئيلة التي يوفرها لنا الراوي-كلي المعرفة وغير الشخصي. فقبل أن يسكن السويدي تلك البلدة، كان - كما يبدو - ملاكماً في شيكاغو، حيث فعل شيئاً (وهو شيء خاطئ، كما يقول هو نفسه) حسم مصيره.

المعلومة المخبأة، أو القص مع الإغفال، لا يمكن له أن يكون مجانياً ومتعسفاً. فمن الضروري أن يكون لصمت الراوي، مغزى ودلالة، وأن يمارس تأثيراً لا لبس فيه على القسم الصريح والواضح من القصة، بحيث يُشعرنا ذلك الغياب بوجوده، ويحرض فضول القارئ، وترقبه، وخياله. وقد كان هيمنغواي معلماً بارعاً إلى أقصى الحدود، في استخدام هذه التقنية السردية، مثلما نلاحظ ذلك في «القتلة». وهي مثال في الاقتصاد السردي، ونص أشبه بقمة جبل جليدي، بروز صغير ظاهر تُلمح في بريقه المبهر، كل كتلة الحكاية المعقدة التي يقبع فوقها، والمخفية عن القارئ. السرد الصامت، عن طريق إيحاءات وتلميحات تحول الخفي إلى ترقُّب وتوقّع، وتضطر القارئ إلى التدخل، بصورة فعالة، في صياغة القصة، بتكهنات وافتراضات، هو أحد أكثر أساليب الرواة شيوعاً لجعل الحياة تتجلى في قصصهم، أي، من أجل تزويدها بالقدرة على الإقناع.

هل تتذكر ما هي المعلومة الكبيرة المخبأة في أفضل (برأيي) روايات هيمنغواي، *The sun also rises* «**وما تزال الشمس تشرق**»؟ أجل، إنها هذه المعلومة بالذات: عجز جاك بارنتز، راوي الرواية. ليست هناك إشارة صريحة إلى ذلك العجز على الإطلاق؛ إنه يأخذ بالنشوء - وأكاد أتجرأ على القول إن القارئ، مدفوعاً بما يقرؤه، يأخذ بفرضه على الشخصية - من صمت تواصلي، من ذلك التباعد الجسدي الغريب، في العلاقة الجسدية العفيفة التي تربطه بالحسناء بريت، المرأة التي يحبها بشفافية. وهي بدورها تحبه دون شك، أو يمكن لها أن تحبه لو لم يكن هناك، عائق أو مانع لا نحصل أبداً على أخبار محددة عنه. فعجز جاك بارنتز جنسياً، هو صمت جلي بصورة استثنائية. إنه غياب يأخذ بلفت الانتباه بشدة، كلما ازدادت مفاجأة القارئ من سلوك جاك بارنتز وتناقضه في علاقته مع بريت، إلى أن تصبح الطريقة الوحيدة لتفسير ذلك هي اكتشاف (اختراع؟) عجزه الجنسي. وعلى الرغم من الصمت عن هذه المعلومة المخبأة، أو ربما لطريقة الصمت عنها تحديداً، فإنها تغمر رواية «**وما تزال الشمس تشرق**» بضوء شديد الخصوصية.

رواية «**الغيرة**» لـ روب غرييه (*La Jalousie* بالفرنسية) هي رواية أخرى استُبعِد فيها من السرد، عنصر أساسي في القصة: الشخصية المركزية بالذات؛ ولكن بطريقة تُبقي غياب هذه الشخصية مسلطاً على القصة بصورة نُحسُّ بها في كل لحظة. وكما هي الحال في روايات روب غرييه كلها تقريباً، ليس هناك في «الغيرة» *La Jalousie* قصة محددة، أو أنها ليست موجودة بالمعنى التقليدي - حكاية ذات بداية وتطور وخاتمة -، وإنما هي إشارات أو أعراض قصة نجهلها، ونكون مضطرين إلى إعادة تركيبها، مثلما يعيد علماء الآثار بناء القصور البابلية، انطلاقاً من حفنة أحجار

مدفونة منذ قرون، أو مثلما يعيد علماء الحيوان تركيب ديناصورات ما قبل التاريخ أو زواحفه المجنحة، بالاستناد إلى عظم ترقوة أو عظم مشط. وبهذا يمكننا القول إن روايات روب غرييه جميعها، جرى تصورها وتصميمها، انطلاقاً من معلومات مخبأة. وهكذا فإن هذا الأسلوب في رواية «**الغيرة**» *La Jalousie* وظيفي بصورة خاصة ومتميزة. فكي يكون لما ترويه مغزى، لا بد لذلك الغياب، ذلك الكائن الملغى، من أن يكون حاضراً، وأن يتجسد ويتخذ شكلاً في وعي القارئ. فمن هو هذا الكائن الخفي؟ إنه زوج غيور، كما يوحي عنوان الكتاب بمعناه المزدوج. شخص ممسوس بشيطان الريبة، يراقب بدقة كل حركات المرأة التي يغار عليها دون أن تنتبه هي إليه. والقارئ لا يعلم هذا كله بصورة يقينية، وإنما يستنتجه، أو يخترعه، مستدلاً عليه من طبيعة الوصف، وهي طبيعة نظرة مهووسة، مرضية، مكرسة للتقصي التفصيلي المهووس عن أدنى حركة أو إيماءة أو مبادرة تصدر عن الزوجة. من هو ذلك المراقب الحسابي المهووس؟ ولماذا يُخضع تلك المرأة لهذا الحصار البصري؟ ليس هناك جواب على هذه المعلومات المخبأة ضمن الخطاب الروائي. وعلى القارئ نفسه أن يكتشفها، انطلاقاً من الآثار القليلة التي توفرها الرواية. هذه المعلومات المخبأة بصورة نهائية، والملغاة إلى الأبد، في الرواية، يمكننا تسميتها «مضمرة»، لكي نميزها عن تلك التي أخفيت عن القارئ مؤقتاً فقط، وجرت إزاحتها من تسلسلها الزمني الروائي، لخلق حالة من التوقع، من التشويق، مثلما يحدث في الروايات البوليسية، حيث لا يكشف عن القاتل إلا في النهاية. وهذه المعلومات المخبأة، آنياً فقط - المنزاحة من أماكنها - يمكن لنا تسميتها **معلومات مخبأة بالتقديم أو التأخير**. وهي صورة شعرية تتلخص - مثلما تتذكر حضرتك - في نقل كلمة في البيت الشعري

مـن موضعـهـا، لأسـبـاب يسـتـدعيها الـترخيم أو القافـيـة، كمـا فــي: («وكـان مـن السـنـة، الموسـم المزهـر...» بـدل الـترتيب العـادي: «وكـان الموسم المزهر من السنة...»).

وربما كانت المعلومة المخبأة الأكثر بـروزاً فـي الرواية الحديثة، ما نجده في رواية فوكنر المرعبة «**الملاذ**» Sanctuary، حيث بركان القصة - افتضاض بكارة تيمبل دراك الفتية والمستهترة، على يد باباي، المجرم العاجز جنسياً والمختل عصبياً، بواسطة عرنوس ذُرة - مزاح ومُذوّب في نتف من المعلومات تتيح للقارئ أن يعي الحدث الفظيع، شيئاً فشيئاً، وبصورة استرجاعية. من هذا الصمت البغيض، يُشع الجو الذي تدور فيه أحداث رواية «**الملاذ**»: جو من الوحشية، والقمع الجنسي، والخوف، والأحكام المسبقة البدائية، يضفي على جفرسون، وممفيس، وأمكنة القصة الأخرى، طابعاً رمزياً لعالم من الشر... لضياع الإنسان وسقوطه، بالمعنى التوراتي للكلمة. وأكثر من انتهاك القوانين البشرية، فإن الإحساس الذي نشعر به، حيال فظاعات هذه الرواية - اغتصاب تيمبل ليس إلا واحداً منها؛ إذ هناك عملية شنق، وعملية لينشنغ بالنار، وعدة اغتيالات، وسلسلة أخرى من الانحرافات الأخلاقية - هو إحساس بانتصار القوى الجهنمية، وهزيمة للخير على يد روح ضياع استطاعت أن تسود على الأرض. رواية «**الملاذ**» مركّبة بكاملها من معلومات مخبأة. ففضلاً عن اغتصاب تيمبل دراك، هناك وقائع بالغة لا تقل أهمية، مثل اغتيال تومي وريد، أو عجز باباي، هي أولاً، وقائع صامتة، مغفلة لا تأخذ بالتكشف، إلا بصورة استرجاعية، للقارئ الذي يأخذ بهذه الطريقة، بفضل هذه المعلومات المخبأة في تقديم وتأخير، بالتوصل إلى فهم متكامل لما يحدث، ويقر التسلسل الزمني الحقيقي للأحداث. وقد كان فوكنر، ليس في هذه القصة

وحدها، وإنما في جميع قصصه، معلماً بارعاً في استخدام المعلومة المخبأة.

أريد الآن، لكي أنهي بمثال أخير عن المعلومة المخبأة، أن أقفز خمسمئة سنة إلى الوراء، إلى واحدة من أفضل روايات الفروسية في العصور الوسطى، رواية ***«تيرانت لو بلانك»*** *Tirant lo Blanc*، لجوانوت مارتوريل Joanot Martorell، وهي إحدى الروايات التي أُبقيها دائماً إلى جانب وسادتي. المعلومة المخبأة فيها - على شكل تقديم وتأخير أو على شكل إضمار - تستخدم ببراعة أفضل الروائيين المعاصرين. فلننظر إلى كيفية بناء المادة السردية لأحد **البراكين النشطة** في الرواية: **الزفاف السري** الذي يقيمه تيرانت وكارميسينا ودیافیبوس وإستيفانيا (وهو حدث يتواصل من منتصف الفصل ١٦٢ حتى منتصف الفصل ١٦٣). وهذا هو مضمون الحدث: تُدخل كارميسينا وإستيفانيا كلا من تيرانت ودیافیبوس إلى إحدى حجرات القصر. وهناك، دون أن يعرفوا بأن بلايرديمافيدا تتجسس عليهم من ثقب المفتاح، يقضي الأربعة ليلتهم، مستسلمين للمداعبات الغرامية، وهي معتدلة ولطيفة في حالة تيرانت وكارميسينا، وجذرية متمادية في حالة ديافيبوس وإستيفانيا. ثم يفترق العشاق عند الفجر. وبعد ساعات من ذلك، تكشف بلايرديمافيدا لإستيفانيا وكارميسينا، أنها كانت شاهدة عيان على **زواجهما السري**.

لا يظهر هذا الحدث في الرواية، في تسلسل كرنولوجي «واقعي»، وإنما بطريقة متقطعة، من خلال نقلات زمانية ومعلومة مخبأة تعتمد التقديم والتأخير. وبفضل ذلك، يغتني الحدث بصورة استثنائية بالمعايشات. تورد القصة الوقائع التمهيدية: قرار كارميسينا وإستيفانيا بإدخال تيرانت ودیافیبوس إلى الحجرة.

وتوضح كيف أن بلايرديمافيدا التي يراودها الشك في أن «زواجاً سرياً» سيحدث، تتظاهر بالنوم. ويواصل الراوي غير الشخصي وكلي المعرفة، ضمن السياق «الواقعي» للتسلسل الزمني، مظهراً انبهار تيرانت عندما يرى الأميرة الجميلة، وكيف يخر على ركبتيه ويقبّل يديها. هنا تقع النقلة الزمنية الأولى أو قطع التسلسل الكرنولوجي: «وتبادلا الكثير من المناجيات الغرامية. وعندما بدا لهما أن وقت الانصراف قد أزف، افترق كل منهما عن الآخر، ورجعا إلى غرفتيهما.» ثم تقفز القصة إلى المستقبل، مخلفة في ذلك اللقاء، في هذه الهوة من الصمت، إشارة استفهام حكيمة: «من استطاع النوم تلك الليلة، البعض حباً، وآخرون ألماً؟» ثم تقود القصة القارئ بعد ذلك إلى صباح اليوم التالي. تستيقظ بلايرديمافيدا، وتدخل إلى حجرة الأميرة كارميسينا وتجد إستيفانيا «هائمة في عالم الحواس والمشاعر الجامحة». ماذا حدث؟ لماذا تهيم إستيفانيا في ذلك الجو الشهواني؟ وتكون تلميحات، وأسئلة، وسخريات، وشيطنات بلايرديمافيدا اللعوب موجهة، في الحقيقة، إلى القارئ، فيتأجج فضوله وخبثه. وأخيراً، بعد هذه المقدمة الطويلة والماكرة، تكشف بلايرديمافيدا الجميلة أنها رأت في الليلة السابقة حلماً، وفيه رأت إستيفانيا تُدخل تيرانت وديافيبوس إلى الحجرة. وهنا تحدث النقلة الزمانية الثانية أو القفزة الكرنولوجية في الحدث؛ فترجع الوقائع إلى اليوم السابق. ومن خلال حلم بلايرديمافيدا المزعوم، يكتشف القارئ ما جرى خلال **الزفاف السري**. المعلومة المخبأة تخرج إلى النور، مرممة تكامل الحدث. أهو التكامل التام؟ ليس بالكامل. ذلك أنه نتج عن هذه النقلة الزمانية، مثلما لاحظتَ دون ريب، نقلة مكانية أيضاً، أي تبدل في وجهة النظر المكانية، لأن من يروي ما يجري في **الزفاف السري** لم يعد الراوي غير

الشخصي والخارجي الذي كان في البدء، وإنما هو بلايرديمافيدا، الراوية الشخصية التي لا تتطلع إلى تقديم شهادة موضوعية، وإنما شهادة مشحونة بالذاتية (تعليقاتها المضحكة، المرحة، لا تضفي الصبغة الذاتية على الحدث وحسب؛ وإنما تجرده، قبل كل شيء، من شحنة العنف التي ستطغى عليه، لو جرى سرد افتضاض بكارة إستيفانيا على يد ديافيبوس بطريقة أخرى). هذه النقلة المزدوجة - في الزمان والمكان - تُدخل إذن، علبة صينية في واقعة **الزفاف السري**. وهذا يعني قصة مستقلة بذاتها (قصة بلايرديمافيدا) متضمنة في القصة العامة التي يرويها الراوي كلي المعرفة. (وأقول بين قوسين، إن رواية «*تيرانت لو بلانك*» تستخدم في أحيان كثيرة، أيضاً، أسلوب العلب الصينية أو الدمى الروسية. فمآثر تيرانت، على امتداد سنة ويوم، المدة التي تستغرقها الحفلة في البلاط الإنكليزي، لا تُكشف للقارئ من خلال الراوي كلي المعرفة، وإنما من خلال القصة التي يرويها ديافيبوس إلى كونت فارويك. واستيلاء الجنويين على رودوس يظهر بصورة ظليلة، من خلال قصة يرويها لتيرانت ولدوق بريتاني، فارسان من البلاط الفرنسي، وتبرز مغامرة التاجر غاوبيدي من قصة يقصها تيرانت على الأرملة الساكنة.) بهذه الطريقة إذن، وبمراجعة حدث واحد فقط، من هذا الكتاب الكلاسيكي، نتبين أن الوسائل والأساليب التي تبدو في أحيان كثيرة، من الاختراعات الحديثة المعاصرة، إنما هي في الحقيقة، جزء من التراث الروائي. فقد كان الروائيون الكلاسيكيون يستخدمونها بطلاقة. وما فعله المحدثون، في معظم الحالات، هو تشذيب أقدم الظواهر الروائية المكتوبة، أو تنقيتها، أو تجريب احتمالات مضمرة جديدة عليها.

ربما يجدر بنا، قبل إنهاء هذه الرسالة، القيام بإعادة نظر

شاملة، تصلح لكل الروايات، بشأن ميزة فطرية خاصة بالنوع الذي تنشأ عنه طريقة العلبة الصينية. إن القسم المكتوب من أي رواية لا يشكل إلا جزءاً، أو مقطعاً، من القصة التي ترويها. لأن عرض هذه القصة بأكملها، وحشد كل مكوناتها دون استثناء - الفكرية منها، والحركية، والشيئية، والقرائن الثقافية، والمواد التاريخية، والنفسية، والأيديولوجية، وغيرها... التي تفترضها مسبقاً، وتتضمنها أي رواية **كلية** -، تتطلب الإحاطة بمادة أكثر اتساعاً بما لا يمكن تصوره مما يُعرض في النص، ومما يمكن لأي روائي، بمن في ذلك أكثرهم وفرة وغزارة، وأقلهم اهتماماً بالاقتصاد في السرد، أن يكون في ظروف تسمح له بأن يتوسع بعرضها كلها في نصه.

وللتأكيد على هذا الطابع الذي لا مناص له من أن يكون جزئياً، في أي خطاب سردي، يعمد الروائي كلود سيمون - وهو يريد بذلك السخرية من مزاعم الأدب «الواقعي» في إعادة إنتاج الواقع - إلى الاستفادة من مثال محدد: وصف علبة سجائر من نوع «جيتان». فيتساءل: ما هي العناصر التي يجب أن يتضمنها ذلك الوصف لكي يكون واقعياً؟ إنها بكل تأكيد: الحجم، اللون، المحتوى، الكتابة والرسوم التي على العلبة، المواد التي تتألف منها هذه العلبة. هل يكفي هذا؟ إنه غير كاف بأي حال، إذا كنا نتوخى المعنى الكلي. إذ لا بد أيضاً، لكيلا نستبعد أي عنصر مهم، من أن يتضمن الوصف تقريراً مفصلاً بدقة، عن العمليات الصناعية التي تقف وراء صنع تلك العلبة وما بداخلها من سجائر، ولِمَ لا تشمل كذلك، أنظمة التوزيع والتسويق التي تنقلها من المنتج حتى تصل إلى المستهلك. هل استُنفد، بهذه الطريقة، الوصف الكلي لعلبة سجائر جيتان؟ بالطبع لا. فاستهلاك السجائر ليس أمراً معزولاً، وإنما هو نتيجة تطور العادات وفرض أشكال من الموضة. وهو مرتبط بصورة متداخلة

بالتاريخ الاجتماعي، والأساطير، والسياسات، وأنماط الحياة في المجتمع. وهو من جهة أخرى، ممارسة - عادة أو نقيصة - تؤثر عليها الدعاية والحياة الاقتصادية تأثيراً حاسماً، ولها آثار معينة على صحة المدخن. ليس من الصعب، الاستنتاج إذن، عبر طريق الإثبات هذا الذي يقودنا إلى العبث، بأن وصف أي شيء، بما في ذلك أشد الأشياء تفاهة، بإسهاب يرمي إلى الإحاطة الكلية، إنما يؤدي بصورة خالصة وبسيطة، إلى ذلك الإدعاء اليوتوبي: وصف العالم.

ويمكن قول شيء مشابه، دون شك، عن التخييل الروائي. فإذا لم يفرض الروائي، حين يستعد لرواية قصة، بعض الحدود، على نفسه (أي إذا لم يذعن لإخفاء بعض المعطيات)، فلن يكون للقصة التي يرويها، بداية ولا نهاية. وستصل بطريقة ما، إلى الاتصال بالقصص كلها. وستكون ذلك الوهم الكلي، ذلك الكون الخيالي غير المتناهي الذي تتعايش فيه، مختلطة، جميع الروايات التخييلية.

حسن. إذا ما تقبلتَ هذه الفرضية، بأن الرواية - أو التخبيل المكتوب، بعبارة أدق - هي مجرد مقطع وحسب من القصة الكلية، وأن الروائي يجد نفسه مضطراً، حتماً، إلى حذف معطيات لا حصر لها، لأنها غير مجدية، ويمكن الاستغناء عنها، ولأنها مضمرة في المعطيات التي يجب توضيحها، فلا بد لنا من التفريق، على كل حال، بين هذه المعطيات المستبعدة، لأنها واضحة بذاتها وغير مجدية، وتلك المعطيات المخبأة التي أشير إليها في رسالتي. وبالفعل، فمعطياتي المخبأة ليست واضحة بذاتها، ولا غير مجدية. بل هي على العكس، لها وظيفتها، وتؤدي دوراً في الحبكة القصصية. ولهذا، فإن حذفها أو تحويلها يؤثر على القصة، وهو تأثير تمتد أصداؤه إلى الحكاية أو الرؤى ووجهات النظر التي تحدثنا عنها.

وأخيراً، يطيب لي أن أكرر عليك مقارنةً، قمتُ بها يوماً، وأنا أعلق على رواية «**الملاذ**» Sanctuary لفوكنر. فلنفترض أن القصة **الكاملة** لرواية ما، لها شكل مكعّب. وأن كل رواية خاصة، بعد أن تحذف منها العناصر غير المجدية، والعناصر المغفلة عمداً من أجل التوصل إلى تأثير معين، تتخذ لدى انفصالها عن ذلك المكعب، شكلاً معيناً: هذا الشكل، هذه المنحوتة، تعكس أصالة الروائي. فقد نُحت شكلها بفضل أدوات مختلفة. ولكن لا شك في أن إحدى أكثر تلك الأدوات استخداماً وقيمة في هذه المهمة، هي أداة التخلص من بعض العناصر والأجزاء وإخفائها، لإبراز الشكل الجميل والمقنع الذي نريده؛ أي أداة المعلومة المخبأة (إلا إذا كان لديك، اسم أجمل نطلقه على هذه الطريقة).

مع مودتي.



XI
الرسالة الحادية عشرة
الأواني المستطرقة

صديقي العزيز:

من أجل أن نتحدث عن هذا الأسلوب الأخير، أي «الأواني المستطرقة» (في ما بعد، سأوضح لك بأي معنى يجب اعتباره أخيراً)، يروق لي أن نعيد معاً قراءة أحد أشهر مقاطع **مدام بوفاري**. وأعني بذلك «المعرض الزراعي» (الفصل الثامن من القسم الثاني)، وهو مشهد يجري فيه، حقاً، حدثان (بل ثلاثة أحداث) مختلفة. ولأنها تروى بطريقة متشابكة، فإنها تأخذ بالتلوث المتبادل وكذلك بالتلطيف بطريقة ما. وبسبب هذا التركيب، فإن الأحداث المختلفة، والمترابطة في نظام أوانٍ مستطرقة، تتبادل المعايشات، ويجري فيما بينها تفاعل، تنصهر بفضله الوقائع في وحدة تجعل منها شيئاً مختلفاً عن مجرد كونها حكايات متجاورة. هناك أوان مستطرقة، عندما تكون الوحدة شيئاً أكثر من حاصل جمع الأجزاء المكوّنة لهذه الواقعة، مثلما يحدث في أثناء «المعرض الزراعي».

ففي هذه الواقعة، يقدم لنا الراوي وصفاً متشابكاً لهذا المعرض أو المهرجان الريفي، حيث يعرض المزارعون منتجات مزارعهم وحيواناتهم، ويقيمون الاحتفالات، ويلقي المسؤولون الخطب ويقدمون أوسمة. وفي الوقت نفسه، في الطابق العلوي من دار

البلدية، في «قاعة الاجتماعات» – التي يُشاهد منها المعرض – تستمع إيما بوفاري إلى كلمات الحب الملتهبة التي يبوح بها عاشقها رودولف، معرباً عن هيامه بها. إن إغواء مدام بوفاري، على يد هذا العاشق النبيل، هو واقعة سردية مكتفية بذاتها. ولكن عندما تتشابك هذه الواقعة مع خطاب المستشار ليفان، يُقَرُّ تواطؤ بينها وبين أحداث المهرجان الصغرى. وتكتسب الواقعة بُعداً آخر، ونسيجاً آخر؛ وهو ما يمكن أن يقال عن ذلك الاحتفال الجماعي الذي يجري أسفل الشرفة، حيث يتبادل العاشقان البارزان بوحهما الغرامي؛ إذ بفضل هذه الواقعة المقحمة، تصبح الأحداث أقل فجاجة وإثارة للعواطف، مما كانت ستبدو عليه دون هذه المصفاة الحساسة، ودون مخفف الصدمات الساخر. إننا نوازن هنا مادة شديدة الحساسية، لا علاقة لها بالوقائع المجردة، وإنما هي على علاقة بالأجواء المرهفة، والعواطف والروائح السيكولوجية التي تفوح من القصة. وفي مثل هذا المجال، يبدو نظام ترتيب المادة السردية في أوانٍ مستطرقة، جيدة التوظيف، أشد فاعلية، كما في «المعرض الزراعي» في **مدام بوفاري**.

إن وصف المعرض الزراعي يُقدم بكامله، بأسلوب تهكمي ساخر، مبرزاً إلى حدّ القسوة، تلك البلاهة الإنسانية (الـ bêtise) التي كانت تفتن فلوبير. وتبلغ في هذا الحدث، أقصى مداها «بالعجوز الضئيلة» كاترين ليرو التي منحوها المكافأة تقديراً للسنوات الأربع والخمسين التي قضتها في عمل شبه بهيمي، فأعلنت أنها ستقدم مبلغ الجائزة كله إلى الكاهن، ليتلو صلوات من أجل صحتها الروحية. فإذا كان المزارعون الفقراء يبدون، في هذا الوصف، غارقين في أعمال روتينية قاسية، تجردهم من الحساسية والخيال، وتجعل منهم هيئات مبتذلة وعادية، فإن مسؤولي السلطات

يبدون أسوأ حالاً؛ فهم شخصيات صغيرة ثرثارة ومضحكة، تترأس المعرض الزراعي. ويبدو أن سمتها الأساسية هي النفاق والرياء، مثلما تدل جمل خطاب المستشار ليفان الجوفاء والنمطية المقولبة. ولكن هذه اللوحة شديدة السواد والقسوة التي تكاد تلامس حدود ما لا يُصدق (أي إبطال قدرة الواقعة على الإقناع)، لا تتبدى إلا عندما نحلل المعرض الزراعي مفصولاً عن مشهد الغواية المتحد معه، أحشائياً في الرواية. والحقيقة أن تداخل هذا المشهد مع الواقعة الأخرى، يجعل حدة السخرية تخف إلى حدّ كبير، بتأثير هذا الحضور الذي يؤدي دور صمّام أمان للسخرية القاسية. فهذا العنصر العاطفي، الغرامي، الرقيق الذي يتداخل فيه مشهد الغواية، يُحدث توازناً حاذقاً تنبثق بفضله الاحتمالية. أما السخرية الكاريكاتورية والمضحكة، من جهتها، فلها بالمقابل، تأثير مهدئ، ومصحح للإفراط العاطفي – لا سيما البلاغي – الذي يزين واقعة إغواء إيما بوفاري. فلولا حضور ذلك العامل «الواقعي» القوي، ألا وهو حضور المزارعين مع أبقارهم وخنازيرهم، هناك في الأسفل، تحت الشرفة، فربما كان ذلك الحوار الغرامي الذي تتخلله الكليشات الجاهزة والعبارات المبتذلة، قد ذاب في ما هو غير واقعي. إلا أنه، بفضل نظام الأواني المستطرقة الذي يدمجهما، تم تشذيب كل تلك النتوءات التي كان يمكن لها أن تُضعف قدرة كل واقعة على الإقناع. وما جرى، بالأحرى، هو أن الوحدة السردية اغتنت بذلك المزج الذي زوّد المجموع بتماسك ثري وأصيل.

مازال بالإمكان، الإقرار، في أحشاء هذا الكل المتوائم بفضل الأواني المستطرقة – التي توحد الحفلة القروية ومشهد الغواية – بوجود تعارض بارع آخر، على المستوى البلاغي، بين خطاب العمدة – هناك في الأسفل – والخطاب الرومانسي الذي يلقيه العاشق في

أذن إيما بوفاري. والراوي يمزج بينهما بهدف (وهو هدف توصل إليه بالكامل) أن يخفف مزج كل من الخطابين – وكل منهما يقدم فيضاً من العبارات النمطية السياسية أو الغرامية – من حدة الخطابين على التوالي، ويُدخل في القصة لمسة ساخرة، تتقلص من دونها، القدرة على الإقناع إلى أدنى الحدود أو تنعدم تماماً. وهكذا يمكننا القول إنه ضمن الأواني المستطرقة العامة، في المعرض الزراعي، هناك أوان مستطرقة أخرى، خاصة، تعيد، في هذا الجزء، إنتاج البناء الإجمالي للفصل كله.

يمكننا الآن أن نحاول تقديم تعريف للأواني المستطرقة. إنهما واقعتان، أو أكثر، تجري في أزمنة، أو أمكنة، أو مستويات واقع مختلفة، وتجمع بينها كلية سردية بقرار من الراوي، بهدف أن يتمكن هذا التجاور أو المزج من إحداث تعديل متبادل، مضيفاً لكل منها دلالة، جواً، رمزية الخ...، مختلفاً عما هو مروي في كل واقعة منها بصورة منفصلة. إن التجاور المحض غير كافٍ، بالطبع، لإظهار مفعول هذه الطريقة. فالأمر الحاسم هو وجود «تواصل» بين الواقعتين، المتجاورتين أو المندمجتين، بواسطة الراوي في النص السردي. ويمكن للتواصل، في بعض الحالات، أن يكون في الحد الأدنى، لكنه إذا لم يكن موجوداً، فلا مجال للحديث عن أوانٍ مستطرقة، ذلك أن الوحدة التي تقرها هذه التقنية السردية، تجعل الواقعة المتشكلة على هذا النحو، مثلما قلنا من قبل، شيئاً يفوق على الدوام، مجرد تجميع الأجزاء المكونة لها.

ربما وُجد أكثر أمثلة الأواني المستطرقة، براعة وجرأة، في رواية «**النخيل المتوحش**» *The Wild Palms* لوليم فوكنر. وهي رواية تُروى فيها، في فصول متناوبة، قصتان مستقلتان، إحداهما قصة حب مأساوية (غراميات زنى تنتهي نهاية سيئة). وقصة سجين

تقوده كارثة طبيعية شبه قيامية – فيضان يدمر منطقة واسعة – إلى تحقيق مأثرة لا تُصدق من أجل أن يعود إلى السجن، حيث لا تعرف السلطات ما تفعل به، فتحكم عليه بالحبس لمزيد من السنوات، بتهمة الهرب! ولا يصل الأمر في هاتين القصتين إلى التداخل، حكائياً، بالرغم من أن قصة العاشقين تُلمّح في إحدى اللحظات، إلى الفيضان وإلى السجين المتهم؛ إلا أنهما مع ذلك، بسبب تجاورهما المادي، ولغة الراوي، وشيء من جوّهما المفرط في التمادي – في العاطفة الغرامية في إحداهما، وطغيان العناصر والنزاهة الانتحارية التي تدفع السجين، في مأثرته، إلى الوفاء بوعده في العودة إلى السجن – تصل إلى إقرار نوع من القرابة بين القصتين. ولقد أوضح ذلك بورخيس، بذكائه ودقته التي لا تخذله أبداً، حين يمارس النقد الأدبي: «لا يمكن لقصتين أن تختلطا أبداً، لكنهما تتكاملان بطريقة ما».

وتنويع آخر على الأواني المستطرقة، هو ذاك الذي يجريه خوليو كورتاثر في «**لعبة الحجلة**»، وهي رواية تدور أحداثها، كما لا بد أنك تتذكر، في مكانين: باريس (***من ذلك الجانب***) وبوينس آيرس (***من هذا الجانب***)، وفي ما بينهما يمكن إقرار كرنولوجيا محتملة (فالفصول الباريسية تسبق البوينس آيرسية). غير أن المؤلف، وضع ملاحظة في البدء، مقترحاً على القارئ، قراءتين مختلفتين وممكنتين للكتاب: ولنسمِ إحداهما تقليدية، تبدأ من الفصل الأول، وتتواصل على هذا النحو، وفق الترتيب النظامي. والقراءة الأخرى، تقفز بين الفصول حسب ترقيم مختلف، يظهر في نهاية كل فصل. وإذا اخترنا هذه القراءة الثانية فقط، فسوف نقرأ نص الرواية كاملاً. أما إذا اخترنا الاحتمال الأول، فإن ثلث «**لعبة الحجلة**» سيُستبعد من القراءة. وهذا الثلث – ***من جوانب أخرى***.

(فصول يمكن الاستغناء عنها) - لا يتكون من أحداث أبدعها كورتاثر، ولا يرويها رواته؛ وإنما هي نصوص مستقلة بذاتها، ليست لها علاقة مباشرة أو حكائية بقصة أوليفيريا، الساحرة، روكامادور، وغيرهم من شخصيات القصة «الواقعية» (ما لم يكن من غير المناسب، استخدام هذا المصطلح بالنسبة إلى **لعبة الحجلة**). إنها عملية «**كولاج**»، تسعى - في علاقة الأواني المستطرقة هذه، مع الفصول الروائية الخالصة المنسوبة إليها، إلى إضافة بُعد جديد - يمكن لنا أن نسميه أسطورياً، أو أدبياً، أو بلاغياً - إلى قصة **لعبة الحجلة**. وهذا هو، بوضوح كامل، التعمد المقصود للمعادلة بين الفصول «الواقعية» ولصاقات **الكولاج**. وكان قد سبق لكورتاثر أن استعمل هذا الأسلوب في روايته المنشورة الأولى «**الجوائز**»، حيث تظهر، مختلطة بمغامرات المسافرين على متن السفينة، وهي مكان الحدث، بعض مونولوجات بيرسيو ذات الصنعة الغريبة، وتأملات من النوع التجريدي، الميتافيزيقي، العصية على الفهم أحياناً، الغرض منها إضافة بُعد أسطوري إلى القصة «الواقعية» (وفي هذه الحالة أيضاً، مثلما هي الحال دوماً مع كورتاثر، سيكون الحديث عن الواقعية غير ملائم قطعاً).

ولكن هذا ينطبق، بصورة خاصة، على بعض القصص القصيرة، حيث يستخدم كورتاثر أسلوب الأواني المستطرقة، ببراعة حقيقية. واسمح لي بأن أذكرك بجوهرة الصياغة الرائعة، تلك المعنونة «الليل مستلقياً». هل تتذكرها؟ فشخصية القصة الذي تعرض لحادث مروري، وهو على دراجته النارية، في أحد شوارع مدينة كبيرة - لا شك في أنها بوينس آيرس - تُجرى له عملية جراحية. وبينما هو على سرير المستشفى الذي يعالج فيه، ينتقل في نقلة زمانية، تبدو في أول الأمر، أنها كابوس، إلى مكسيك الزمن ما قبل الكولومبي،

فـي أوج «الحـرب المزهـرة»، حـين كـان محـاربو الأزتيـك يخرجـون لاصطياد ضحايا بشرية، يقدمونها قرابين لآلهتهم. وتتقدم الحكاية، ابتداء من هناك، عن طريق نظام أوانٍ مستطرقة، بصورة متناوبة، بين غرفة المستشفى التي يعالج فيها البطل، والليلة النائية في الزمن السابق لمجيء الإسبان، في المكسيك؛ حيث يهرب، وقد تحول إلى فرد من قبائل الموتيك، ثم يسقط بعد ذلك في أيدي مطارديه الأزتيك الذين يقتادونه إلى الهرم (تيوكالي). وهناك تجري التضحية به مع آخرين كثيرين. إن التعادل يتحقق هنا من خلال نقلات زمنية بارعة، بطريقة يمكننا القول إنها ما دون الوعي. فكلا الواقعين - المستشفى المعاصر والغابة ما قبل الكولومبية - يأخذان بالتقارب كما لو أنهما يتبادلان العدوى، إلى أن نصل، في بركان النهاية - وهذه نقلة أخرى، ليست في الزمان فقط، وإنما في مستوى الواقع كذلك -، إلى اندماج الزمنين معاً. ونجد أن البطل، في الحقيقة، ليس سائق الدراجة النارية الذي أُجريت له العملية الجراحية في مدينة حديثة، وإنما هو فرد بدائي من أفراد قبيلة الموتيك، تراوده هواجس رؤيوية عن مستقبل فيه مدن، ودراجات نارية، ومستشفيات، قبل لحظات من إقدام الكاهن على انتزاع قلبه، إرضاء لآلهته الدموية.

في قصة مشابهة جداً، وإن يكن بناؤها أكثر تعقيداً بكثير، يستخدم كورتاثر الأواني المستطرقة بطريقة أكثر أصالة. وهذه الدّرة القصصية الأخرى هي «معبود جزيرة السيكلاد». وهنا أيضاً تدور أحداث القصة في واقعين زمنيين، أحدهما معاصر وأوروبي - جزيرة يونانية صغيرة، في جزر السيكلاد، ومحترف نحت في ضواحي باريس - والزمن الثاني يرجع إلى خمسة آلاف سنة على الأقل، في تلك الحضارة البدائية حول بحر إيجة، القائمة على

السحر، والديانة، والموسيقى، والقرابين، والطقوس التي يحاول علماء الآثار إعادة بنائها استناداً إلى الأجزاء المفتتة - أدوات، تماثيل - التي وصلت إلينا. لكن هذا الواقع الماضوي يتسلل، في القصة، إلى الحاضر، بطريقة شديدة المكر والتكتم. أولاً، من خلال تمثال صغير آت من هناك، عثر عليه صديقان هما النحات سوموزا وعالم الآثار موران، في وادي سكوروس. ويكون التمثال - بعد سنتين من ذلك - في محترف سوموزا الذي صنع عدة نسخ مماثلة له: ليس لأسباب جمالية وحسب، وإنما لأنه يفكر في أنه سيتمكن، بهذه الطريقة، من نقل نفسه إلى ذلك الزمن وتلك الثقافة التي أنتجت التمثال. وخلال لقاء موران وسوموزا، في محترف هذا الأخير، وهو حاضر في القصة، يبدو أن الراوي يلمح إلى أن سوموزا قد أصيب بالجنون، وأن موران هو العاقل. ولكن، فجأة، في النهاية العجيبة، حين ينتهي الأمر بهذا الأخير إلى قتل ذاك، وإلى ممارسة الطقوس السحرية القديمة على الجثة، وتأهبه لأن يضحي، بالطريقة نفسها، بزوجته تيريز، نكتشف أن التمثال قد استحوذ، في الحقيقة، على مدارك الصديقين، وحولهما إلى شخصين من عصر وثقافة من صنعوه. وهو عصر قد اندفع إلى الظهور بعنف، في هذا الحاضر الحديث الذي يظن أنه قد دَفَنَ ذلك العصر إلى الأبد. وليس للأواني المستطرقة، في هذه الحالة، الطابع المتناظر الذي رأيناه في قصة «الليل مستلقياً»، ذات الترتيب المتوازن. فهي هنا أشبه بترصيعات تشنجية عابرة، من ذلك الماضي البعيد، في الحداثة. ويبقى الأمر كذلك، حتى الذروة (فوهة البركان) النهائية، حين نرى جثة سوموزا العارية، والفأس مغروسة في جبهته، والتمثال المخضب بالدم، وموران عارياً أيضاً، يصغي بجنون إلى موسيقى نايات، ويرفع الفأس عالياً بانتظار تيريز، فندرك أن ذلك الماضي قد استعمر

الحاضر كلياً، مسلطاً عليه همجيته السحرية والطقوسية. إن الأواني المستطرقة، في القصتين، تضم شمل ثقافتين وزمنين مختلفين في وحدة سردية تؤدي إلى بروز واقع جديد، مختلف نوعياً عن المزج المحض لثقافتي الزمنين اللتين تنصهران في القصة.

وحتى إذا كنتَ لا تصدق ذلك، فإنني أظن أننا نستطيع، بعد توضيح الأواني المستطرقة، أن نضع نقطة النهاية للوسائل أو التقنيات الأساسية التي ينتفع بها الروائيون لرواية تخيلاتهم. قد تكون هناك وسائل أخرى، لكني، أنا شخصياً على الأقل، لم أعثر عليها. فكل ما قفز منها إلى مجال رؤيتي (لأنني، والحق يقال، لا أمضي باحثاً عنها بعدسة مكبرة كذلك، لأن ما يروقني هو قراءة الروايات وليس تشريحها)، يُشعرني بإمكانية إدراجها ضمن أحد أساليب إنشاء القصص التي كانت موضوع هذه الرسائل.

مع مودتي.



XII

الرسالة الثانية عشرة

على سبيل الوداع

الصديق العزيز:

بضعة أسطر فقط، لأؤكد لك، على سبيل الوداع، شيئاً قلته مرات عديدة، في سياق هذشه المراسلات التي حاولت فيها، مدفوعاً برسائلك المحفزة، أن أصف بعض الوسائل التي يلجأ إليها الروائيون الجيدون، لتزويد قصصهم المتخيلة بهذا السحر الذي نستسلم له، نحن القراء. وبما أن التقنية، والشكل، والخطاب، والنص، أو سمّها كما تشاء - فالمتحذلقون ابتدعوا تسميات متعددة لشيء يمكن لأي قارئ أن يتعرف عليه دون أدنى مشكلة - هي كل لا يتجزأ، فإن فصل الموضوع، أو الأسلوب، أو النّسق، أو الرؤية، أو غيرها، هو بمثابة تحنيط لجسد حي، وتكون نتيجته على الدوام، حتى في أحسن الأحوال، ضرباً من القتل. وما الجثة إلا تذكّر مبهم، شاحب وخادع، للكائن الحي النابض والممتلئ بالإبداعية، الذي لم يغزُه التيبس، ولم يُصب بالعجز والاستسلام أمام غزو الديدان.

ما الذي أعنيه بهذا الكلام؟ لستُ أعني، بالطبع، أنه لا جدوى من النقد، وأنه يمكن الاستغناء عنه. لا شيء من هذا. بل على العكس، إذ يمكن للنقد أن يكون مرشداً عظيم القيمة في النفاذ إلى عالم المؤلف وأساليبه. ويمكن للبحث النقدي بحد ذاته، أحياناً، أن يكون إبداعياً، مثل أي رواية عظيمة أو قصيدة رائعة دون زيادة ولا

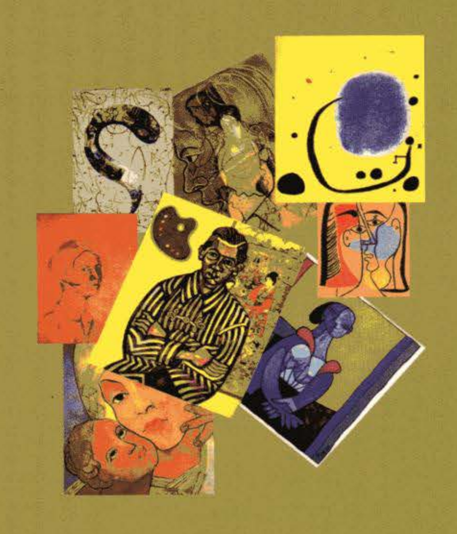
نقصان. (وأذكر لك هذه الأمثلة، دون مزيد من التعليق: «**دراسات ومقالات غونغورية**» لداماسو ألونسو، و«**إلى محطة فنلندا**» *To the Finland Station* لإدموند ويلسون، و«**بور رويال**» *Port Royal* لسانت بوف (Sainte-Beuve) و«**الطريق إلى زانادو**» *The Road to Xanadu* لجون لفينغستون لويس: إنها أربعة أنماط من النقد، شديدة الاختلاف، إلا أنها جميعها قيّمة، ومشرقة، وإبداعية بالقدر نفسه).
ولكن، يبدو لي، من المهم جداً، في الوقت نفسه، أن أوضح أن النقد بحد ذاته، حتى في الحالات التي يكون فيها شديد الصرامة والصواب، لا يمكن له التوصل إلى استنفاد ظاهرة الإبداع وتفسيرها بشموليتها. فهناك على الدوام، في الرواية أو القصيدة الناجحة، عنصر أو بُعد لا يمكن للتحليل النقدي العقلاني أن يمسك به. لأن النقد هو تمرين للعقل والذكاء. بينما يتدخل في الإبداع الأدبي، وبصورة حاسمة أحياناً، إضافة إلى هذين العاملين، الحدس، والحساسية، والتخمين، وحتى المصادفة، وهي عوامل تفلت دائماً من أكثر شِباك البحث النقدي دقة. لهذا لا يمكن لأحد أن يعلّم أحداً الإبداع. وأقصى ما يمكن تعليمه هو القراءة والكتابة. وما تبقى يُعلِّمه المرء لنفسه بنفسه، وهو يتعثر، ويسقط وينهض دون توقف.

صديقي العزيز: إنني أحاول أن أقول لك أن تنسى كل ما قرأته في رسائلي، حول الشكل الروائي، وأن تبدأ، دفعة واحدة، بكتابة الروايات.

حظاً سعيداً.

ليما، ١٠ أيار ١٩٩٧.

الفهرس



يختار ماريو بارغاس يوسا أن يكتب عن الرواية بطريقة مختلفة عما كتبه كل النقاد. وفي تجربة فذة على شكل رسائل يلتقط الزوايا الخفية في روايات نعرفها وأخرى لانعرفها.

خسر يوسا كرسي الرئاسة في بلاده وكسب القراء في كل انحاء العالم.



ISBN 2-84305-788-X
9 782843 057885